

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

ESCREVER E INSCREVER-SE NA CIDADE
Um estudo sobre literatura e hip-hop

Laeticia Jensen Eble

Brasília
2016

Laeticia Jensen Eble

ESCREVER E INSCREVER-SE NA CIDADE
Um estudo sobre literatura e hip-hop

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos exigidos para obtenção ao grau de Doutora em Literatura.
Orientadora: Profª Drª Regina Dalcastagnè

Aprovada em _____________.

Banca Examinadora:

____
Profª Drª Regina Dalcastagnè
Presidente – Universidade de Brasília

____
Profª Draª Lucía Tennina
Membro externo – Universidad de Buenos Aires

____
Profª Drª Leila Lehnen
Membro externo – University of New Mexico

____
Prof. Dr. Anderson da Mata
Membro interno – Universidade de Brasília

____
Prof. Dr. Paulo Thomaz
Membro interno – Universidade de Brasília

____
Profª Draª Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva
Suplente – Universidade de Brasília

____
Profª Draª Patrícia Nakagome
Suplente – Universidade de Brasília

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Brasília
BCE – Serviço de Gerenciamento da Informação Digital

Eble, Laeticia Jensen
JE16e Escrever e inscrever-se na cidade: um estudo sobre literatura e hip-hop / 200 f. : il. ; 30 cm.
Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2016.
Inclui bibliografia
Orientação: Regina Dalcastagnè.

1. Literatura marginal. 2. Literatura periférica. 3. Hip-hop. 4. Literatura brasileira contemporânea. I. Universidade de Brasília. Dalcastagnè, Regina. II. Título.

CDU 82.01

Ao Franc, como tudo o que faço,
e ao amor reencontrado, Rílu.

AGRADECIMENTOS

Sérgio Vaz disse: “O final é quando você desiste”.

Por isso, agradeço a todos e todas que não me deixaram esmorecer ao longo da longa caminhada para chegar até aqui. E esse não é o final, é apenas o começo de uma nova etapa.

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora, Regina Dalcastagnè, a quem devo, antes de tudo, o estímulo de abraçar esse objeto de pesquisa quando me disse “Por que não? Faça o projeto e vamos ver.” Então, se cheguei até aqui, a culpa em primeiro lugar é dela. Ela é cabulosa!

Agradeço às companheiras de jornada por quem tenho enorme admiração e que tornaram o desafio mais leve: Érica Peçanha, entusiasta da literatura periférica que me ajudou tantas vezes a conseguir os livros e se fazia sempre presente; e Lucía Tennina, que com sua sensibilidade faz qualquer um se apaixonar pela literatura marginal. Obrigada, primeiramente, pela coragem de vocês ao ajudarem a dar corpo aos estudos sobre literatura marginal, e obrigada pelos diálogos, pela abertura e pela luz que vocês colocam em tudo que fazem. É bom poder “lutar” ao lado de você nessa vida loka!

Agradeço também aos professores e colegas do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, que sempre me animaram e instigaram, dividindo questionamentos e inquietações nos tantos encontros do grupo que compartilhamos. É nóis!

Um agradecimento especial aos demais membros da banca, que também foram interlocutores em diferentes momentos: Anderson, Paulo e Leila. Vocês são ponta firme!

Agradeço às amigas que estavam sempre atentas aos meus altos e baixos, prontas a oferecer palavras de incentivo e dividir os momentos de angústia e de alegria: Adélia Matias, Rosilene Silva da Costa, Mariana Moura, Janaina Figueira e Adelaide Miranda. Meninas sangue bom!

Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta,

Luís de Camões

RESUMO

EBLE, Laeticia Jensen. *Escrever e inscrever-se na cidade*: um estudo sobre literatura e hip-hop. 2016. 200 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

Esta tese traz como proposta principal analisar a produção literária de autores da periferia urbana ligados ao movimento *hip-hop* a fim de identificar como as diretrizes do movimento norteiam a construção dos textos. O *hip-hop* tornou-se um movimento ao qual se atribui muitas das mudanças sociais e culturais ocorridas na periferia nos últimos anos, estando diretamente ligado ao surgimento da assim chamada literatura marginal/periférica. Ao passo que proporciona uma perspectiva crítica sobre as condições de desigualdade, injustiça e opressão a que estão submetidos os moradores da periferia, o *hip-hop* vai além da mera denúncia, busca incentivar uma atitude de resistência e empoderamento, visando transformar a realidade daquela população. O protagonismo assumido também na literatura confere a essa produção um caráter inovador. A mudança de perspectiva enriquece a representação dos grupos marginalizados na literatura, na medida em que confere novas dimensões aos personagens, que não se reduzem a estereótipos e passam a ser vistos em profundidade em seus dilemas existenciais. Ao construir seu próprio lugar de representação, garantindo a diversidade, assegura-se a participação social do sujeito e uma sociedade mais democrática. Para as análises empreendidas, foram selecionados principalmente os trabalhos de autores da periferia de São Paulo, entre eles Ferréz, Sérgio Vaz, Sacolinha, Michel Yakini, Elizandra Souza entre outros.

Palavras-chave: Literatura periférica. Literatura marginal. Hip-hop. Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

EBLE, Laeticia Jensen. *Write and inscribe yourself into the city*: a study of literature and *hip-hop*. 2016. 200 f. Thesis (Doctorate in Literature) – University of Brasília, Brasília, 2016.

This thesis has as main purpose to analyze the literary production of authors of the urban periphery linked to the hip-hop movement in order to identify how the movement's guidelines guide the construction of the texts. The hip-hop has become a movement which is attributed many of the social and cultural changes in the periphery in recent years and is directly linked to the emergence of so-called marginal/peripheral literature. While it provides a critical perspective on the conditions of inequality, injustice and oppression suffered by the residents of the periphery, the hip-hop goes beyond mere complaint, seeks to encourage an attitude of resistance and empowerment, aimed at transforming the reality of that population. The role assumed also in the literary production gives an innovative character to this. The change of perspective enriches the representation of marginalized groups in the literature, in that it gives new dimensions to the characters, which are not reduced to stereotypes and are seen in depth in their existential dilemmas. Building your own place of representation, ensuring diversity, it can also ensure the social participation of the subject and a more democratic society. For the current analysis, we selected some works of authors from the periphery of São Paulo, including Ferréz, Sérgio Vaz, Sacolinha, Michel Yakini, Elizandra Souza among others.

Keywords: Peripheral literature. Marginal literature. Hip-hop. Contemporary Brazilian literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Placa instalada na Rua 24 de Maio, em São Paulo, Marco Zero da Cultura *Hip-Hop* no Brasil... 20

Figura 2 – Foto de Cara de Cavalo (esq.), de Alcir Figueira da Silva (centro) e reprodução da bandeira feita por H.O. (dir.)... 44

Figura 3 – Bólide-caixa no 18 B33, de Hélio Oiticica, 1968 45

Figura 4 – Bólide-caixa no 21 B44, de Helio Oiticica, 1968 45

Figura 5 – Foto de João Wainer publicada na 2ª edição de *Capão pecado*................... 48

Figura 6– Foto de Edu Lopes publicada na 2ª edição de *Capão pecado*....................... 49

Figura 7 – Fotos de Teresa Eça publicadas na 2ª edição de *Capão pecado* 50

Figura 8 – Foto de Sérgio Vaz no Facebook, com alunos da Escola Idêmia de Godoy em Guaianazes (Zona Leste de São Paulo), após a realização de um sarau na escola ... 66

Figura 9 – Foto de Ferréz no Facebook, retratando visita a uma escola em Aquiraz..... 67

Figura 10 – Foto de Ferréz no Facebook, com um aluno da escola em Aquiraz 67

Figura 11 – Postagem de Sérgio Vaz no Facebook 69

Figura 12 – Comentários à postagem de Sérgio Vaz no Facebook 70

Figura 13 – Capa da 2ª edição do romance Capão pecado, de Ferréz, publicado pela Labortexto.. 73

Figura 14 – Primeira edição da revista *Pode crê!* (fev./mar. 1993), com Mano Brown, então com 23 anos, na capa 74

Figura 15 – Cartaz da Semana de Arte Moderna de 22 (à esquerda) e Cartaz da Semana de Arte Moderna da Periferia (à direita).. 103

Figura 16 - Mapa do Jardim Comercial, bairro de Capão Redondo – Detalhe do trajeto percorrido pelo personagem Rael.. 138

Figura 17 – Vista da rua Ivanir Fernandes, Jardim Comercial.................................... 138

Figura 18 – Vista da rua Falkeberg, Jardim Comercial... 139

Figura 19 – Páginas iniciais do livro *Ninguém é inocente em São Paulo* (“sumário” e “prefácio”).. 154

Figura 20 – Assemblage de Arthur Bispo do Rosário 157

Figura 21 – Imagem da instalação *Vulgo*, de Rosângela Rennó 159

Figura 22 – Imagens do vídeo da instalação “Vulgo”, de Rosângela Rennó 159

Figura 23 – Capas das coletâneas *Perifeminas I* e *Perifeminas II*................................ 87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: SE A HISTÓRIA É NOSSA DEIXA QUE NÓIS ESCREVE 19
1.1 Produção da periferia 24
1.2 E o *rap*? 31
1.3 As implicações da pesquisa 37
2 A RUA É NÓIS: O ESPAÇO PERIFÉRICO 43
2.1 Uma quebrada que fala, uma periferia que se escreve 52
2.2 Literatura e empoderamento 56
2.3 Arte de rua e educação não formal 62
2.4 Discriminação e violência 71
2.5 As guerreiras: notas sobre a literatura marginal/periférica escrita por mulheres 78
3 A RIMA DENUNCIA: AS LETRAS DE RAP 89
3.1 De silenciado à porta-voz: a questão racial 90
3.2 Cronistas e críticos da periferia 95
3.3 A mulher e a afetividade 98
4 DO EU-LÍRICO AO NÓS-LÍRICO: POESIA E COLETIVIDADE 101
4.1 Antropofagia periférica 101
4.2 Ancestralidade e reterritorialização 114
5 ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO: NARRATIVAS CURTAS E LONGAS 127
5.1 Os romances: um desafio para os autores ou para a crítica? 127
5.1.1 A confrontação do espaço 131
5.1.2 O ritmo 140
5.1.3 O papel do leitor 144
5.1.4 A violência 147
5.2 Narrativas curtas: fronteiras da ficção 153
6 CONCLUSÃO 165
REFERÊNCIAS 173
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 186
ANEXO A − Terrorismo Literário 195
ANEXO B − Manifesto da Antropofagia Periférica 199

1 INTRODUÇÃO: SE A HISTÓRIA É NOSSA DEIXA QUE NÓIS ESCREVE

No meu poema,
A narração é suburbana.
GOG

Descolonizar é olhar o mundo com os próprios olhos,
pensá-lo de um ponto de vista próprio.
Milton Santos

Atualmente, inúmeros trabalhos, dentro e fora da academia, têm se dedicado a estudar a literatura marginal/periférica, bem como o movimento *hip-hop* ante a insurgência e o barulho que têm causado suas produções no cenário cultural brasileiro. Nunca se falou tanto em periferia e nunca a periferia esteve tão presente no centro, conquistando espaços e sendo, enfim, sua produção tratada como arte em ambientes tradicionalmente reservados apenas ao que era produzido pela elite.[1]

Assumi como recorte para minha pesquisa que os autores das obras analisadas produzissem a partir do ponto de vista da periferia, enquanto habitantes desta, e fossem de alguma forma ligados ao movimento *hip-hop.* Motivada pela curiosidade de verificar o que esse elemento trazia para dentro da literatura brasileira contemporânea, as análises aqui empreendidas buscam entender melhor as relações que se estabelecem entre esse movimento social e cultural e a literatura produzida à luz desse movimento, que, inegavelmente, supõe uma literatura engajada.

O *hip-hop* é um fenômeno mundial[2] e tem uma história relativamente recente no Brasil, tendo surgido inicialmente na década de 1970, espalhando-se mais fortemente pelas ruas de São Paulo na década de 1980,[3] período ainda marcado pela ditadura militar, que reprimia manifestações desse tipo. Foi nessa época também que São Paulo sentiu com

---

[1] O termo elite pode ser definido de diferentes formas, a depender do contexto de discussão (elite política, elite econômica, elite intelectual). Neste trabalho, sempre que nos referirmos à elite, estaremos trabalhando com a noção de um grupo social privilegiado, sobretudo, culturalmente, que se constitui como grupo dominante na sociedade, que usufrui de bens culturais eruditos, em geral inacessíveis a grande maioria da população, como um critério de distinção e superioridade em relação aos demais. Essa noção envolve, ainda, o controle dos meios de produção, o estabelecimento de relações de poder, de circulação e de inclusão/exclusão, entre outros recursos que atendem aos interesses hegemônicos.

[2] Segundo Écio Salles (2007, p. 29), "o termo [*hip-hop*] foi estabelecido por Afrika Bambaataa, em 1978, nos Estados Unidos, e fazia referência a uma forma de dançar, popular à época, que consistia em saltar (*hop*) e movimentar os quadris (*hip*). Contudo, o movimento *hip-hop* não se resumia à dança, tornando-se, então, uma forma de organização sociocultural que envolve música – o *rap* com seus MCs e DJs –, dança (*break*) e artes plásticas (*graffiti*)."

[3] O documentário *Marco Zero do Hip-Hop*, dirigido por Pedro Gomes é uma referência valiosa para quem quer conhecer um pouco mais sobre as origens do *hip-hop* em São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3uoZ7ztjSDI>.

força o impacto e as consequências da industrialização e da urbanização, com seus conflitos trabalhistas e sociais, bem como a segregação da classe trabalhadora, que vinha sendo paulatinamente empurrada para áreas periféricas, desprovidas de infraestrutura urbana e serviços essenciais.

Mesmo com a repressão da ditadura, que coibia os jovens em seus encontros culturais, eles continuavam a ocupar as ruas artisticamente, sendo que o *break* foi a expressão dominante por um período.

> No Brasil, o primeiro elemento da cultura *hip-hop* a se desenvolver foi o *break*. Jovens que frequentavam bailes *blacks* dos anos 70 se reuniam na estação São Bento do Metrô de São Paulo para dançar o novo estilo que chegava aos poucos por meio da mídia. Com o tempo os *breakers* foram adquirindo conhecimento sobre o *hip-hop* e as outras manifestações artísticas (o *rap* e o grafite) foram se desenvolvendo (DUTRA, 2007, p. 20).

Figura 1 – Placa instalada na Rua 24 de Maio, em São Paulo, Marco Zero da Cultura *Hip-Hop* no Brasil



Fonte: Blog Cultura de Rua, do *site* da revista *Rolling Stone*.[4]

Já nos anos 1990, o *rap* ganhou a cena, agregando um tom mais político ao movimento, que já se espalhava, de forma marcante, nos dois grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo. De acordo com Juliana Dutra (2007, p. 22), “pela via da história da resistência negra norte-americana, os *rappers* brasileiros redescobriram a temática racial e

---

[4] Disponível em: <https://goo.gl/QJtJ5X>.

se reuniam para estudar a história da cultura negra tanto do Brasil, como dos Estados Unidos.” Após essa fase, houve um deslocamento do movimento para a periferia, e as letras de *rap* passaram a tematizar mais fortemente o cotidiano dos bairros periféricos, com suas críticas à exploração capitalista, ao racismo e à violência policial, entre outras. Para os jovens negros participantes da cultura *hip-hop*, o termo *periferia* é parte constitutiva de sua identidade social (ser jovem negro, pobre e da periferia), garantindo o sentimento de uma identidade coletiva.

> Em relação ao local de moradia, associar o bairro, a localidade, a uma categoria mais ampla chamada *periferia*, como o fez o movimento *hip-hop*, tornou os limites geográficos e territoriais do bairro algo menos delimitado e possibilitou certa cumplicidade entre os jovens moradores de diferentes bairros periféricos da cidade. Afirmar ser morador da periferia, nesse contexto, significa ultrapassar os limites territoriais da vila ou do bairro comuns na identidade de gangues e galeras, por exemplo. A *metamorfose* semântica da palavra periferia também cumpriu um papel importante no fortalecimento de redes de articulação dos coletivos de diferentes lugares da cidade, para além de seus bairros de origem. Ao se assumir como um coletivo de arte periférica, o grupo estabelece uma conexão quase automática com outros coletivos de outras regiões (ALMEIDA, R., 2011, s.p.).

Assim, o termo periferia constitui-se numa noção construída a partir de uma posição determinada na estrutura social, geograficamente situada na cidade e que tem como características, por um lado, a precariedade de oferta de equipamentos para fruição e acesso cultural e educativo, mas, por outro, o reconhecimento de que nesses territórios existe uma cultura pulsante e pouco valorizada (POLIS, 2007, p. 16). Tendo se originado nas ruas, o *hip-hop* organiza-se, sobretudo, como resposta às condições de desigualdade e precariedade vivenciadas de modo intenso pelos moradores das periferias.

> O *hip-hop* tem um aspecto social muito forte, tanto no Brasil como em outros países. Todos os elementos do *hip-hop*, de alguma forma, procuram levar uma mensagem, uma espécie de denúncia da realidade vivida na periferia. Passar informação, uma mensagem consciente é muito importante na cultura *hip-hop*. Os dois pilares do movimento são a atitude e a conscientização. [...] *Hip-hop* não é só festa e protesto – o movimento também procura buscar um futuro melhor para as pessoas. [...] são frequentes no meio não só bailes e festas, mas também projetos, palestras e debates. Arte, poesia, música, dança, protesto, consciência – *hip-hop* é tudo isso e mais um pouco. A maioria das pessoas vê a realidade e finge que não existe. O *hip-hop* vê a realidade e age para transformá-la (RICHARD, 2005, p. 35-36).

Nesse sentido, ao tomar o espaço das ruas para se expressar, o *hip-hop*, como movimento que também luta contra o capital, está fortemente associado aos movimentos de direito à cidade. De acordo com David Harvey, a luta pelo direito à cidade está no centro da luta contra o capital, e o direito a cidade compreende o direito que os cidadãos têm de criar cidades que satisfaçam suas necessidades. Segundo ele, “o direito à cidade não

é o direito de ter as migalhas que caem da mesa dos ricos. Todos devemos ter os mesmos direitos de construir os diferentes tipos de cidades que nós queremos que existam" (HARVEY, 2009, p. 269-270).

Paralelamente à luta política pelo direito à moradia, por meio da arte de rua, os *hip-hoppers* ocupam, deixam sua marca e inscrevem-se na cidade, usando de suas diferentes formas de expressão: pelo *graffiti* estampado nos muros e paredes alterando a paisagem da cidade; pelo *break*, em que os dançarinos juntam-se nas praças (como a praça Roosevelt, situada no centro de São Paulo) para apresentar suas coreografias; e pelo *rap*, pois é também nas ruas, praças e estações do metrô que os *rappers* se encontram para trocar letras, compartilhar revistas e reportagens e, claro, mostrar suas rimas.[5] Essa ocupação do espaço, mais que física, tem um valor simbólico muito forte, consoante com uma noção de cidade ideal, em que não houvesse segregação e na qual as alteridades e a convivência democrática fossem respeitadas.

No entanto, uma boa parcela de integrantes do movimento não considera suficiente apenas ocupar as áreas centrais artisticamente, e julga ser necessária uma "atuação política mais formal, mais organizada e representativa [...] para estabelecer canais de negociação enquanto agente político e tornar atendidas as demandas de seu grupo social constituinte" (RIBEIRO, 2006, p. 100).

Ao falar sobre Ferréz, por exemplo, Érica Peçanha comenta:

> O *hip-hop* e o Movimento dos Sem-Terra são, para o escritor, os dois maiores movimentos sociais da América do Sul e as únicas forças políticas populares do Brasil. Por causa desta convicção e por entender que na periferia há milhares de trabalhadores que não conseguem adquirir a casa própria, Ferréz assumiu em setembro de 2005, junto com outros *hip-hoppers,* o compromisso de ser porta-voz das reinvindicações do MST nos centros urbanos (NASCIMENTO, 2006, p. 105).

O *hip-hop* tem como uma de suas características oferecer aos jovens a oportunidade de serem produtores de cultura e protagonistas de sua produção. Além disso, oferece a eles uma consciência crítica de sua própria história e das origens dos problemas sociais vivenciados na periferia. Em termos formais, o *hip-hop* também possui uma grande capacidade de renovação a partir dos desafios que a realidade oferece, garantindo sua continuidade. "Os sujeitos que fazem o *hip-hop* são também os teóricos

---

[5] Por exemplo, foi a partir dos encontros que ocorriam na estação São Bento de metrô, localizada no centro de São Paulo, que nasceu o primeiro disco de *rap* brasileiro, em 1988: *Hip-Hop Cultura de Rua*. Na atualidade, vários *rappers* – como Emicida, Rashid, Projota, Flow MC etc. – tornaram-se famosos após se destacarem durante as batalhas de rima que acontecem em diferentes pontos da região central de São Paulo, tais como a Batalha da Roosevelt (Praça Roosevelt), Batalha do Point (Galeria Olido), Batalha da Santa Cruz (Metrô Santa Cruz), entre outras.

de sua ação, refletindo a todo instante sobre sua prática e a reinventando quando necessário" (DUTRA, 2007, p. 32).

Entre seus preceitos éticos mais valiosos estão a valorização da comunidade, da fraternidade, do amor ao próximo, da união, da reciprocidade, da coletividade, muitas vezes resumidos na expressão africana "ubuntu", que significa "sou o que sou pelo que nós somos".[6] Todos esses valores aparecem de forma muito evidente em suas produções, tanto textualmente, reproduzidos em muitos personagens, quanto na atitude dos autores. O amplo compartilhamento das produções, por exemplo – que costumam ser distribuídas até mesmo gratuitamente ou comercializadas por valores módicos (no caso dos livros) ou divulgados amplamente pela internet por meio de blogs e redes sociais (no caso de poemas e contos) –, é movido por um forte desejo de instrução e compartilhamento do saber para aperfeiçoamento do outro, tão caro ao movimento.

Objetivamente, a questão que se coloca nesta tese, então, é verificar como o *hip-hop* consegue imprimir uma marca sobre essa produção literária emergente, como as diretrizes do movimento norteiam a construção dos textos, como a dimensão política ganha corpo esteticamente falando, enfim, qual seria o diferencial desses textos na cena literária. Para tanto, obviamente que este trabalho terá de se debruçar sobre muitas questões, que envolvem tanto forma quanto conteúdo dos textos literários que serão analisados, tal como já ensinava Antonio Candido em *Literatura e sociedade*, ao discorrer acerca dessa dicotomia:

> Antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, *interno* (Candido, 2010, p.13-14).

---

[6] De acordo com Desmond Tutu (2007), "uma pessoa com Ubuntu está aberta e disponível para outros, apoia os outros, não se sente ameaçada quando outros são capazes e bons, baseada em uma autoconfiança que vem do conhecimento que ele ou ela pertence a algo maior e é diminuída quando os outros são humilhados ou diminuídos, quando os outros são torturados ou oprimidos." Fonte da citação: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ubuntu_(filosofia)>

É exatamente esse mecanismo pelo qual o elemento *externo* configura-se como *interno* que nos interessa esquadrinhar. Interessa averiguar como o movimento *hip-hop*, enquanto fator social, atua artisticamente na constituição das obras de autores que se mobilizam em torno do movimento. Por um lado, compreender as condições sociais que instigam o movimento é necessário para delinear o significado das obras, mas, por outro, também é importante para desnudar aspectos mais profundos de sua estrutura, desde a escolha do gênero, da perspectiva do narrador, até a elaboração minuciosa da linguagem e do discurso.

1.1 Produção da periferia

As pessoas da favela são consideradas marginais.
Carolina Maria de Jesus

No que diz respeito à literatura marginal no Brasil, a maioria dos pesquisadores aponta o sucesso alcançado pelo romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997), como um marco que abriu as portas do mercado para a projeção de autores provenientes de outras classes sociais. Sua presença ganhou reforço, sobretudo, com Ferréz[7] e Sérgio Vaz,[8] que tiveram um papel relevante na mobilização de autores periféricos. Como organizador dos três volumes especiais[9] da revista *Caros Amigos – Literatura marginal: a cultura da periferia*, que teve tiragem de 30.000 exemplares,[10] Ferréz garantiu visibilidade a um grupo grande de autores que passou, a partir daí, a ganhar corpo e conquistar um nicho de mercado no campo literário nacional. Sérgio Vaz, por sua vez, é conhecido como fundador da Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), que, desde 2001, organiza o Sarau da Cooperifa, famoso encontro poético da periferia paulistana, que ganhou adeptos e espalhou a ideia pela cidade (hoje acontecem mais de 50 encontros do tipo em São Paulo). Antes já

[7] Autor de *Capão pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), entre outros.

[8] Autor de *Colecionador de pedras* (2007), *Literatura, pão e poesia* (2011) e *Flores de alvenaria* (2016), entre outros.

[9] O primeiro suplemento especial (Ato I) foi publicado em agosto de 2001, o segundo (Ato II) em junho de 2002, e o terceiro (Ato III), em abril de 2004. Na sequência, os textos publicados na revista deram origem a uma coletânea organizada por Ferréz, intitulada *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (2005). Vale destacar o caráter político da iniciativa e a intenção de formar novos leitores, visto que, no acordo firmado para essa parceria entre Ferréz e a editora Casa Amarela, que edita a revista, ficou acertado que aproximadamente metade da tiragem seria distribuída de forma gratuita em escolas da periferia, favelas e presídios, bem como em eventos organizados pelos ativistas culturais (NASCIMENTO, 2009, p. 62).

[10] Em novembro de 2015, a prefeitura de São Paulo reimprimiu uma nova tiragem dessas edições da revista para ser distribuída gratuitamente entre os alunos das escolas públicas da cidade.

existiam outros saraus periféricos em outros pontos da cidade, no entanto, o Sarau da Cooperifa tornou-se referência e é um dos mais frequentados, tanto pelos moradores e artistas da região, quanto por curiosos estranhos àquele ambiente, que vão pelo prazer de comungar da palavra.

Ferréz e Sérgio Vaz, entre outros escritores "militantes" da literatura marginal/periférica, têm o mérito de, ao longo dos anos, conquistar leitores de todas as idades, mas especialmente os jovens, que passam a se interessar pela literatura quer como leitores ou produtores. Segundo Benito Martinez Rodriguez,

> é digno de nota o empenho de um número considerável de jovens das periferias urbanas brasileiras em elaborar sua experiência através da palavra e dá-la a conhecer por meio de práticas discursivas associadas à tradição literária. Em tempos de profundas dúvidas e questionamentos quanto à sobrevivência das tradições letradas no futuro próximo, a opção destes jovens em construir identidades a partir da palavra escrita, buscando integrar-se "nas linhas da cultura, chegando devagar, sem querer agredir ninguém, mas também não aceitando desaforo nem compactuando com hipocrisia alheia",[11] reclama uma reavaliação dos critérios e perspectivas com os quais nós mesmos, críticos acadêmicos, tendemos a ler o lugar da literatura e de nossas práticas profissionais na sociedade (RODRIGUEZ, 2003, p. 50).

Ante a força e o poder da tradição do cânone e da literatura de elite na historiografia literária, talvez ainda seja necessário esclarecer o que se entende por literatura marginal ou periférica na contemporaneidade,[12] observando-se, assim, que ela distingue-se em muitos aspectos do que se chamou de literatura marginal nas décadas de 1960/1970. Sem querer restringir o termo a uma única interpretação possível, a seguir serão esboçadas algumas possibilidades de definição, a partir das quais se situa o recorte dado neste trabalho.

Segundo a professora da Universidade de São Paulo, Andrea Saad Hossne (2003), não há uma definição única para literatura marginal, e um caminho para tentar entender o termo marginal é perguntar-se: marginal em relação a quê? Assim, segundo ela, podemos ter três entendimentos principais para literatura marginal, entre outros possíveis: *i)* aquela produzida fora dum círculo editorial estabelecido ou que não é aceita pelo cânone; *ii)* aquela que se coloca voluntariamente contra o cânone, contra o estabelecido, ou seja, ela não é excluída deliberadamente, é ela que está se excluindo, fazendo oposição aos valores literários de uma época; e *iii)* aquela que é produzida por quem está excluído, não apenas

---

[11] Citação de Ferréz extraída do texto "Terrorismo literário", publicado inicialmente no Ato I da revista Caros Amigos – Literatura marginal e posteriormente publicado como prefácio da coletânea *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, organizada pelo autor (2005) (anexo A).

[12] O recorte de "contemporâneo", para fins deste trabalho de pesquisa, está focado na produção dos últimos 15 anos.

do campo literário, mas também excluído social e/ou economicamente. Hossne ainda se pergunta até que ponto é possível chamar de literatura marginal aquilo que em um determinado momento passa a ser um objeto de consumo, passa a compor um nicho de mercado com seu próprio público.

À definição de Hossne, vale confrontar a opinião de Ferréz nos primórdios do movimento por ele encabeçado:

> Literatura marginal é aquela feita por marginais mesmo, até por cara que já roubou, aqueles que derivam de partes da sociedade que não têm espaço. [...] Quando a gente consegue alguma coisa por meio da arte, não quer dizer que vamos sossegar. Temos é que organizar o nosso ódio, direcioná-lo para quem está nos prejudicando. Tudo o que o sistema não dá, temos que tomar (FERRÉZ apud HOLLANDA, s.d.).

Nesse sentido, apesar do estigma ou de qualquer condenação moral que se pudesse fazer, é preciso reconhecer que o envolvimento como crime – a marginalidade – faz parte da realidade dos jovens da periferia como forma de ter acesso àquilo que lhes é historicamente negado. Assim, também é bastante plausível e provável que, mesmo ressignificando o termo *marginal* para se referir à sua literatura, o rol de autores periféricos inclua sujeitos que tenham tido tal vivência – assim como no *hip-hop* temos artistas que afirmam terem passado por experiências relacionadas a atividades ilegais, como Sabotage (que virou um mito do *rap* nacional, mas que teve um passado como traficante), entre tantos outros que declaram que o *hip-hop* os salvou desse destino.

Considerando a vasta produção discursiva oriunda da periferia, Heloísa Buarque de Hollanda destaca a recente ressonância das vozes da periferia e o impacto cultural que essas manifestações produzem. A autora faz uma distinção que se pretende didática entre: *i)* literatura marginal da periferia (produzida por moradores da periferia), vinculada ao suporte livro e enquadrada na formalidade dos gêneros prosaicos (contos, crônicas e romances) e poéticos adequados ao meio editorial; e *ii)* e o que ela chama de "práticas literárias", expressão que, por ser mais abrangente, seria capaz de abarcar diferentes formas de expressão oral, visual e/ou escrita produzidas por autores de periferia (*rap*, grafite, *blog*, zine e até vestuários e adereços que tragam inscrições etc.).[13]

No entanto, diferentemente desta divisão, pode-se dizer, um tanto "cautelosa" estabelecida por Hollanda em seu texto, que ainda atribui o *status* de literatura apenas aos textos publicados na forma de livro, prefiro considerar que literatura e livro não são

---

[13] Hollanda faz essa distinção ao apresentar as justificativas para seu projeto intitulado A Palavra da Periferia. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=733&cat=0>. Acesso em: 31 ago. 2013.

sinônimos.[14] Para os fins deste trabalho, a proposta, inclusive, é trabalhar com o *rap* tratando-o também como um gênero literário. A noção clássica do que seja literatura implica juízos de valor e resulta de jogos de interesses e de poder que podem ser contestados. Ou seja, conforme afirma também Regina Dalcastagnè (2002, p. 37),

> aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário [...] são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem: isto é, porque a definição de "literatura" exclui suas formas de expressão. Assim, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros.

Nesse sentido, a distinção entre oralidade e escrita, para definir o que é e o que não é literatura também resulta ineficaz. Segundo Mikhail Bakhtin (2003), o fato de serem orais ou escritos não é o que define os gêneros discursivos[15] − nos quais se incluem os literários, que vão do provérbio ao romance, por exemplo. Uma visão redutora da oralidade não condiz com as operações de estilo e jogos retóricos envolvidos na literatura oral, assim como a distância que pode se estabelecer em relação ao interlocutor e a mensagem nela contida, entre outros aspectos que caracterizam o literário. Além disso, "a transgressão do *hip-hop* não está apenas em sua comunicação insurgente, dando centralidade aos periféricos. Sua insubordinação reside também na recusa em aceitar a escrita como seu padrão preferencial para a partilha de conhecimento" (MOASSAB, 2008, p. 181).

Lembrando a lição de Michael Foucault (1996, p. 10), segundo o qual, "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar", é interessante frisar o caráter de representação política e luta pela voz de que está imbuída a produção literária marginal. Não por acaso, o manifesto de abertura do livro *Literatura marginal*, organizado por Ferréz, intitulado "Terrorismo literário" (anexo A), traz os seguintes dizeres: "Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto" (2005a, p. 9).

---

[14] Entendo que a escrita é apenas uma tecnologia e o livro, por sua vez, um meio de comunicação de massa. Dessa forma, podem vir a ser substituídos em função da evolução tecnológica ou outro fator externo, sem que isso represente o fim da literatura.

[15] De acordo com sua classificação, os gêneros discursivos podem ser classificados como simples (ou primários), abarcando as formas mais triviais de comunicação, e complexos (ou secundários), quando coincidem com os discursos literários e científicos.

Érica Peçanha do Nascimento (2006, p. 11), por seu turno, aponta que, segundo Sérgius Gonzaga (1981), o uso do termo literatura marginal estaria associado, em especial, a três aspectos principais:

> 1) à posição dos autores no mercado editorial: ou seja, refere-se às obras produzidas à margem do "corredor comercial oficial de produção e divulgação [...] e circulariam em meios que se opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente";
>
> 2) ao tipo de linguagem apresentada nos textos: relacionando aqueles "textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época"; e
>
> 3) a escolha dos protagonistas, cenários e situações presentes nas obras literárias: fazendo referência ao "projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos".

Um entendimento tão amplo permite que o termo "marginal" seja aplicado a uma gama muito variada de trajetórias literárias. Dessa forma, pode compreender tanto autores como João Antônio e Plínio Marcos − que, na década de 1960, dedicavam suas obras a retratar a vida na periferia, com seus personagens e seus problemas sociais −, quanto os artistas da década de 1970 (a geração mimeógrafo) − que inicialmente produziam para marcar uma oposição ao regime militar, e foram pouco a pouco se consolidando mais como um movimento de subversão aos próprios padrões artísticos vigentes.[16]

Sem se vincular diretamente ao estilo de um ou outro grupo de autores, Ferréz apropria-se do termo, utilizando-o já em 2000, ao publicar *Capão pecado*, e enfatizando seu caráter espacial, que, sem dúvida, implica também a condição de marginalidade em outros âmbitos da experiência (social e editorial).

> Quando eu lancei o *Capão pecado* me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, *só era do hip-hop*. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era "literatura marginal" (FERRÉZ, 2004[17] apud NASCIMENTO, 2006, grifo nosso).

---

[16] Em relação a esses últimos (que alguns autores, equivocadamente, sugerem como origem da literatura marginal produzida hoje), vale acrescentar a opinião de Carlos Alberto Messeder Pereira, segundo o qual não se pode atribuir à geração mimeógrafo nem uma ideia de poesia consciente, redundando em algum engajamento político, nem de poesia diretamente ligada a uma reaproximação do artista com o povo (PEREIRA, 1981 apud SILVA, 2013).

[17] Informação oral colhida por Nascimento durante o evento "450 Anos de Paulicéia Desvairada", realizado na Zona Oeste de São Paulo.

Muitos escritores se identificaram e seguiram os passos desse movimento de literatura marginal vislumbrado por Ferréz. No entanto, por falta de informação a respeito do contexto de produção desses autores, havia certa resistência do público, que os associava apenas à ideia de marginalidade ligada ao crime.[18] Por isso, alguns autores começaram a adotar, alternativamente, as expressões "literatura de periferia" ou "literatura periférica" para enquadrar sua produção, a fim de privilegiar o aspecto espacial e evitar uma conotação redutora. Sérgio Vaz, por sua vez, explica em uma entrevista a estudantes da Universidade Federal do Ceará o que é essa literatura para ele, enfatizando o papel do autor periférico e suas experiências:

> A literatura grega é feita pelos gregos, a literatura negra é feita pelos negros, a literatura da periferia é feita pelas pessoas da periferia. Ela traz em si a dor, a pobreza, a violência, a violência policial, a falta de saúde, a brutalidade, a criminalidade. No texto, você escuta o estampido do tiro que mata o jovem, você vê o sangue derramado. Temos a responsabilidade de traduzir o que se passa por aqui. Não é melhor por isso. Só representa a comunidade. Quando fazemos nossa literatura, somos protagonistas, podamos o atravessador. É a nossa vez. É a caça que conta a história[19] (VAZ, 2014, s.p.).

Não obstante, se por um lado, é fato que o uso do termo "marginal" suscita certo preconceito do público em geral, por outro, também alimenta cobranças da crítica no sentido de exigir que a literatura marginal restrinja-se a tematizar a favela e a violência. É comum ver críticos que admiram a literatura marginal tecerem duras críticas quando seus autores se dedicam a outros temas que não esses. Nesse sentido, Ferréz também dispara:

> A rainha da literatura marginal é a Carolina de Jesus. Achei a rainha, mano! Quando eu li o *Quarto de despejo*, mano, eu senti na pele o que eu senti aqui, tá ligado? Literatura marginal não é você falar da periferia. Literatura marginal é a forma que você usa de linguagem e *as pessoas que estão escrevendo o texto* (TENNINA et al., 2015, p. 80, grifo nosso).

Em sua tese, Lucía Tennina (2015) sumariza as nuances dos termos e sua utilização pelos autores, bem como pelos pesquisadores.

> A posição dos pesquisadores dessas produções no âmbito acadêmico no que se refere ao rótulo a utilizar também varia. Uma parte opta por manter a ideia de "literatura marginal", como Paulo Tonani do Patrocínio, que justifica a opção a partir da hipótese de que esses escritores "estão determinados a consolidar uma proposta discursiva específica sobre a margem" (2013, p. 36-37). Outros, como Alejandro Reyes, optam por chamá-la "literatura periférica", visto que é "escrita

[18] Muito antes de se tornar um rótulo para a sua literatura, os moradores da periferia já conhecem o peso da palavra marginal em suas vidas. O fato de morar na periferia já parece por si só constituir um "crime". Ferréz relata, por exemplo, ter perdido oportunidades de emprego por causa da má fama de violência do Capão Redondo, onde morava (NASCIMENTO, 2006, p. 203).

[19] Fazendo uma referência intertextual a um provérbio africano, que diz: "Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça."

> por autores oriundos de populações urbanas marginalizadas" (2013, p. 43). Outros tratam de propor uma terminologia própria para definir esse conjunto de produções, como Benito Rodrígues Martinez, que desenvolve o termo "literatura de mutirão", sublinhando o aspecto comunitário dessas produções, ou Heloísa Buarque de Hollanda, que propõe a ideia de "literatura *hip-hop*" a fim de enfatizar os laços dessas produções com as linguagens do *hip-hop* (TENNINA, 2015, p. 22, tradução nossa).

Em nosso entender, como se trata apenas de uma alteração de nome, mas não de alguma divergência estética dentro do movimento,[20] ambas designações – marginal ou periférica – acabam sendo empregadas e atribuídas a um mesmo contexto de produção e a um mesmo rol de autores oriundos da periferia, comprometidos com uma perspectiva singular acerca da periferia e do mundo, uma perspectiva preocupada com o empoderamento e a denúncia das injustiças sociais. Em uma entrevista à Rede Brasil Atual, Vaz explicita esse diferencial, nem sempre lembrado:

> **Quem é o artista da periferia?**
>
> O que a gente faz é para que o pobre não seja cordial. A gente quer que a pessoa saia fora da caixa, que seja mais combativa. Tem gente que me pergunta: mas vocês tiram as pessoas das ruas e das drogas? Esse não é o propósito, eu não sou assistente social. A gente faz cultura e arte é rebeldia. Se não é rebelde não é arte, se não transgride não é arte. Por isso que as pessoas gostam, porque eu gostaria de estar falando o que aquele artista está. Esse é o poder do artista. Ele é o cara que está com uma lanterna na mão. Por isso, eu acho que a arte não pode vir da mão de quem escraviza. A nossa arte vem da rua, das ruas que os anjos não frequentam. É lá que se escreve. Nossa arte vem da dor. Ela não fala dos negros, ela fala pelos negros, com os negros. Não fala dos pobres, fala com eles e por eles, junto.
>
> **É uma arte de denúncia?**
>
> Também, mas só fazer arte na periferia já é algo subversivo. O jovem que faz um *funk* tinha tudo para ser outra coisa e ele ainda faz música. Ele está subvertendo. *As pessoas nos querem presos, algemados, implorando cesta básica ou só trabalhando. Fazer arte neste país já é um ato político*. E nós fazemos arte pela literatura, que é sagrado, o pão do privilégio. *E nós, arrogantemente, usamos a literatura para construir pessoas que constroem poemas*. Eu não preciso falar que é uma denúncia. Quando um negro escreve um poema já é uma denúncia, quando uma mulher negra está em uma peça de teatro já é uma denúncia. A nossa pele, o nosso olhar às vezes baixo, as nossas manchas no corpo, as cicatrizes, já são denúncias (VAZ, 2016, s.p., grifo nosso).

No que tange a assumir ou não o/um rótulo, que para alguns tem uma função limitadora, as opiniões dos autores são bastante variadas; alguns assumem, outros recusam

[20] Nesse sentido, vale lembrar aqui também do Manifesto da Literatura Divergente, publicado por Nelson Maca (organizador do sarau BlacKitude em Salvador/BA), que sistematiza alguns dos postulados estéticos associados ao movimento, alguns dos quais já apontamos aqui. Para Maca, "as denominadas posturas marginais da literatura são essencialmente Literatura Divergente, mas a 'Literatura Marginal' pode deixar de ser Literatura Divergente" na medida em que "podem se tornar paradigmas; e suas obras fundar e/ou compor cânones". O manifesto pode ser acessado no blog do autor, disponível em: <http://gramaticadaira.blogspot.com.br/2012/09/manifestacao-da-literatura-divergente.html>.

veementemente. Os que assumem, assim o fazem porque entendem que, para além da legitimidade de serem autores escrevendo sob uma perspectiva própria, pautada na experiência, também fazem parte de uma coletividade, que precisa crescer unida para conquistar seu espaço no campo literário. Nesse sentido o rótulo tem um caráter ideológico, mas também agregador.

Já os que recusam ou se mostram reticentes o fazem por acreditar que o rótulo os diminui diante do sistema literário. Sacolinha, por exemplo, declara: "sempre falei que não faço literatura marginal, periférica, A ou Z. Creio que nós já temos rótulos demais: neguinho, baiano, favelado, pobre etc." (SACOLINHA, 2012, p. 44). Se por um lado, de fato, rótulos podem ser redutores (veja-se a polêmica em torno da '"literatura feminina"), por outro, servem também para situar determinada produção quer seja em termos de público, de temática ou em termos de origem – em âmbito mundial, por exemplo, todos compõem o que conhecemos por "literatura brasileira".

Sendo uma denominação que surgiu de dentro para fora, ou seja, de dentro do movimento, e não atribuída arbitrariamente por críticos ou editores, a pertinência do rótulo não pode ser ignorada. Destacamos aqui a opinião de Ferréz, como protagonista e, por assim dizer, instaurador do movimento. Em entrevista ao sociólogo Mário Medeiros, em 2007, Ferréz afirma:

> A gente separa só para ter uma proteção também. Porque o cara fala que "gosta de te rotular para te discriminar". E a gente rotula pra ter uma proteção. Pra falar que a gente também não faz parte daquela Literatura Contemporânea boazinha que os caras fazem e tal. Então, nós somos outra pegada assim. Nós somos os caras que tão mesmo no *front* de batalha. Só pra deixar isso bem claro assim. Por isso que a gente rotula (FERRÉZ, 2007 apud NASCIMENTO et al., 2015, p. 80).[21]

1.2 E o *rap*?

Como pretendo incluir nas análises as letras de *rap*, é importante destacar que este também será tratado como literatura marginal, visto que entendo o *rap* para além de uma expressão musical, lembrando, para isso, o significado da sigla: *rythm and poetry*.[22] Ao trazer a poesia falada para a periferia, o *rap* popularizou a poesia, sensibilizou os jovens

[21] O livro *Polifonias marginais* traz entrevistas realizadas por Érica Peçanha do Nascimento, Mário Medeiros, Lucía Tennina e Ingrid Hapke ao longo de suas pesquisas de pós-graduação em torno da literatura marginal e dos saraus. Recomendamos a leitura dos capítulos de Mário Medeiros e de Ingrid Hapke, em especial, em que os autores são levados a manifestar sua opinião em relação ao rótulo.

[22] Traduzindo, "ritmo e poesia", ou, na sagaz ressignificação sugerida por Ferréz: "revolução através das palavras".

periféricos para essa forma poética – o que a educação formal tem fracassado em tentar fazer. No âmbito do *hip-hop*, são as letras de *rap* que levam os jovens a se interessar pelo exercício da escrita, a fim de produzir suas próprias letras, seus próprios poemas. O *rap*, em suas *performances*, é composto de dois elementos: o ritmo (incluindo mixagens e efeitos sonoros), que é dado pelo DJ (*disc jockey*); e a poesia, que é proporcionada pelo MC (mestre de cerimônia, que compõe os versos – às vezes previamente, às vezes de improviso, o famoso *freestyle* – e canta). São duas instâncias que se complementam na *performance*, mas a poesia, portanto, está no *rap* desde suas origens e, a nosso ver, pode perfeitamente ser analisada, independentemente do suporte. Há quem afirme que, na tradição *rap*, o texto é mais importante que a melodia. Porém, deve-se reconhecer que são elementos que se complementam significativamente.

Boaventura de Sousa Santos também afirma que *rap* é literatura.[23] Em entrevista concedida ao jornal Globo, ao ser perguntado sobre sua opinião acerca da relação entre arte e política, Santos diz que

> temos o direito a ser iguais quando a diferença nos inferioriza, temos o direito a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza. A arte afirma o seu poder revolucionário na medida em que colabora neste projeto. [...] o que separa a arte e a política é também o que as une: são dois modos de fazer emergir o possível, o "ainda-não" das sociedades. Os meios que usam e os modos como surgem fazem toda a diferença e por isso é que a relação entre elas é tão complexa. Uma coisa é certa: o *rap*, tal como o *blues*, não podia ter sido inventado pela classe dominante.[24]

Pode-se mencionar também o livro *A rima denuncia*, de GOG – publicado em 2010 pela editora Global –, uma coletânea das letras escritas pelo *rapper* ao longo de sua carreira. Na ficha catalográfica do livro consta sua classificação como "poesia brasileira". Quando publicadas, as letras de *rap* são normalmente recebidas pelo público como poemas e são tratadas pelo meio editorial e pela crítica (em resenhas e matérias jornalísticas) como literatura. Qual a justificativa para só vê-las desse modo quando apresentadas na forma de livro? Talvez isso se deva à velha distinção que se faz entre escrita e oralidade, pois ainda hoje existem críticos que restringem a compreensão do que seja literatura à escrita e ao registro em um suporte (quer seja ele físico, como o livro, ou

---

[23] Vale lembrar que Santos publicou, em 2010, um livro intitulado *Rap global*. O autor escreve o livro inteiro na forma de letras de *rap* sob o heterônimo de Queni N. S. L. Oeste, jovem *rapper* da periferia lisboeta, de origem angolana, personagem anticolonialista criado para ser autor do livro, dando corpo a vivências não experienciadas efetivamente por Santos.

[24] Entrevista para o programa Espaço Aberto – Literatura, do site globo.com. Disponível em: <http://goo.gl/DIzsH>. Acesso em: 19 set. 2011.

virtual, como a internet), manifestando grande resistência em relação à existência e à inegável potência da literatura oral. De acordo com Ana Lúcia Silva Souza (2011, p. 119) "A subversão da escrita por meio da oralização confere ao *rap* uma originalidade e autonomia perante a escrita escolarizada que mostra a inventividade e a agência de sujeitos que querem expressar as peculiaridades da vida marginalizada por meio de uma escrita também 'marginal'".

Ferréz (2005a, p. 10) afirma que "a literatura marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas." No mesmo sentido, Salles (2007), entre outras justificativas que elenca acerca do estatuto do literário e da pertinência de se trabalhar o *rap* como literatura, apresenta o conceito de *literatura menor*, tal como proposto por Gilles Deleuze (1977), ressaltando que o *rap* também poderia ser assim categorizado, na medida em que apresenta as características essenciais apontadas por Deleuze: é produzido por uma minoria e cada expressão individual está diretamente ligada a uma intenção política.

Para entender melhor a opinião de Ferréz e Salles, vale esclarecer, então, de que se trata esse conceito de literatura menor, e como ele está sendo empregado aqui. Em seu livro *Kafka: por uma literatura menor* (*Kafka: pour une littérature mineure*),[25] Deleuze e Guattari formulam um conceito filosófico para criticar o conceito de maioria e, nesse caso, menor refere-se precisamente às minorias, entendidas independentemente de sua representação numérica – ou seja, sem nenhuma intenção de depreciação.

> Minorias e maiorias não se opõem de uma forma meramente quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como uma medida-padrão em relação à qual se fazem avaliações e classificações. Suponhamos que a constante ou o padrão seja um ser humano-branco-macho-adulto-morador da cidade-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer. É evidente que esse "homem" é maioria mesmo que ele seja menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses,

---

[25] Creio ser importante elucidar a origem do termo "mineure" usado na formulação do conceito. Dirk Weissman esclarece que o termo usado como fonte desse conceito tem origem em um erro de tradução do alemão para o francês de um texto de Kafka retirado de seu diário íntimo. Nesse texto, de dezembro de 1911, Kafka tecia considerações sobre o que ele chamava de "*kleine Literaturen*". Ao ser traduzido e publicado na França, em 1954, a tradutora optou por traduzir o adjetivo *kleine* por *mineur* (menor), em vez de *petit* (pequeno), que seria a tradução literal (e que foi a usada na tradução em outras línguas). Desse modo, a tradução introduz um julgamento de valor que não existia na palavra original em alemão. E foi a partir da tradução em francês que Deleuze e Guattari trabalharam, assim, subvertendo o conceito e propondo uma perspectiva política em relação ao termo (na qual está presente o jogo de palavras menor/*mineur* → minoria/*minorité*, ambas ligadas, em sua etimologia, ao termo em latim *minor*). "Mais precisamente, para Deleuze e Guattari, a literatura menor não remete mais a certas literaturas em particular (como em Kafka), mas qualifica um tipo de prática ideal da literatura, portadora de uma revolução iminente" (WEISSMAN, 2013, p. 8, tradução nossa).

> os homossexuais etc. [...] A maioria subentende um estado de direito e de dominação, e não o inverso (DELEUZE, 1980, p. 133, tradução nossa).

A questão das minorias assume um papel central no pensamento político de Deleuze, e suas colocações foram revisitadas intensivamente no âmbito dos estudos pós-coloniais. Longe de uma oposição superficial entre menor *versus* maior, o que se coloca em questão é a relação entre diferentes grupos dentro da sociedade, isto é, entre aquilo que se assume como a norma, o cânone, o universal, o dominante, e tudo o que se contrapõe a essas categorias. Sibertin-Blanc, filósofo francês, discute exaustivamente esse conceito deleuziano em vários artigos, visando esclarecer o que está por trás de seus postulados.

> Em primeiro lugar, [em Deleuze] as minorias não são vistas como "objetos" de reflexão ou como "objetos" do conhecimento histórico, político ou sociológico, mas como posições e processos interiores à prática da escrita (nesse caso, literária), processos interiores à linguagem e condicionantes de uma transformação criativa dos regimes coletivos de enunciação. [...] a teoria deleuziana das minorias ocupa o primeiro lugar numa problematização da conflitualidade endógena que fragiliza interiormente todo o sistema de "maioria", definido como a hegemonia de um conjunto normativo determinante da inscrição social das práticas, comportamentos e multiplicidades humanas, e ajusta os regimes de enunciação e as posições subjetivas pelas quais se individualizam os grupos e indivíduos, e nos quais se articulam seus interesses e reivindicações, seus pertencimentos e distinções, seus reconhecimentos e identificações. [...] *"Menores" é como são chamadas essas criações enunciativas – literárias, mas também políticas, teóricas ou filosóficas – que podem criar uma nova linguagem em uma língua maior ou dominante e, no limite dessa língua, forjar "os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade" lutando para tornar revolucionárias as minorias às quais estão conectadas* (SIBERTIN-BLANC, 2009, p. 39-41, tradução e grifo nossos).

Por meio da ideia de literatura menor, Deleuze considera a literatura como um ato político e subverte a ideia de uma autonomia do campo literário. O conceito de literatura menor funciona como uma metáfora do potencial subversivo da literatura. Assim, "tornar-se menor", em suas colocações, trata-se de uma atitude ético-política de resistência, em oposição a um "tornar-se fascista". Deleuze enumera então o que seriam as três características principais presentes nesses textos:

> As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato político, o agenciamento coletivo da enunciação. Vale dizer que "menor" não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida) (DELEUZE, 1977, p. 28).

Assim sendo, os autores assumem que uma literatura menor é uma literatura feita por uma minoria, que, usando das ferramentas da literatura "maior" (opressora), busca subvertê-la de diferentes formas. A literatura menor é contra-hegemônica, é aquela que se desvia ou entra em confronto com o *status quo*. No caso de Kafka, essa subversão se deu

por diferentes estratégias discursivas, mas, sobretudo, por meio da língua.[26] Apesar de ter nascido em Praga, Kafka era de uma família judaica que falava alemão. Por um lado, a língua vernácula em Praga era o tcheco, falado pela maior parte da população. Por outro, o alemão era língua oficial do então Império Austro-Húngaro. No entanto, o alemão falado em Praga pelos judeus não era o alemão "oficial", administrativo, universitário, mas, sim, um alemão coloquial, com influência do iídiche e outros dialetos regionais, o que gerava um clima de muita hostilidade e de necessidade de afirmação da identidade entre a população. Ao optar por escrever nessa variante popular de alemão,[27] Kafka não era reconhecido como escritor tcheco, e por ser tcheco e não escrever em alemão oficial, tampouco era considerado um autor alemão.[28] Assim, a problematização teórica que Deleuze empreende parte da problematização praticada por Kafka de sua própria situação sociolinguística de desterritorialização.

> Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada, por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura (DELEUZE, 1977, p. 25-26).

Nesse sentido, no que se refere à primeira característica, como já vimos, a necessidade de se expressar e (re)construir um imaginário social por meio da literatura esbarra na necessidade de usar uma linguagem que não é a sua. Uma vez desterritorializado, ou seja, sentindo-se um estrangeiro no próprio território que habita, é necessário buscar sua própria dicção, criar sua linguagem própria, marcar sua identidade e seu território naquela língua que se coloca como homogeneizadora.[29] É a partir de dentro,

---

[26] No que diz respeito ao *rap*, para Christian Béthune, "Independentemente de manipulações deliberadas ou fatalidades sociais, o *rapper* se reconhece como estando à margem das formas de expressão – gramaticais, lexicais, fonéticas – convencionalmente aceitas. O importante é a reconquista poética da linguagem pelos *rappers*: o que, de acordo com a ideologia de dominação, deveria ser uma oportunidade para se calar e assimilar o discurso padrão torna-se, com o *rap*, o motivo para assumir o direito à fala e de ser ouvido. Mesmo que não leiam Deleuze e Guattari, os *rappers* possuem a intuição de que "a regra gramatical é uma marca de poder antes de ser uma marca de sintaxe" (2011, p. 167, tradução nossa).

[27] Como o próprio Kafka definiu em uma carta a Max Brod: "esse alemão, aprendido de nossas mães não alemãs".

[28] Joyce e Beckett são outros exemplos, irlandeses que escrevem em inglês.

[29] Deleuze (1977, p. 30) se pergunta: "Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir?" Na medida em que a língua escrita "oficial" impõe linguisticamente uma desterritorialização, o processo de reterritorialização passa pelo que se entende por oralidade (entendida não

alimentando-se no seio da literatura “maior” que a literatura “menor” dela se distancia para marcar seu território. Isso pode ser observado, por exemplo, quando um autor incorpora no texto escrito marcas de oralidade ou mesmo de uma outra língua, insere elementos intensivos ou tensores que permitem explorar – e mesmo ultrapassar – os limites linguísticos das palavras, entre outros elementos linguísticos dos quais pode lançar mão (uso de verbos, preposições, reorganização sintática etc.). Esse uso, que para a “maioria” seria traço de pobreza linguística, na literatura menor confere nova potência ao texto, pois envolve um contexto social e político específico.

Nesse sentido, “a segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político” (DELEUZE, 1977, p. 26). Cada caso individual é imediatamente ligado à política, assim, o grupo familiar se conecta com o comercial, o econômico, o burocrático, o jurídico, que, por sua vez determinam os valores do primeiro.

E de acordo com a terceira característica, “tudo adquire um valor coletivo” (DELEUZE, 1977, p. 27). Visto que são poucos proporcionalmente os que se dedicam à literatura, o que um escritor diz ou faz constitui uma ação comum e adquire valor político. É a literatura que se encarrega de exercer o papel de enunciação coletiva que dá corpo a uma consciência coletiva e revolucionária: “é a literatura que produz uma solidariedade ativa” (DELEUZE, 1977, p. 27).

Christian Béthune (2011, p. 178, tradução nossa), doutor em filosofia e pesquisador de música afro-americana, afirma que

> Se, por um lado, a produção sonora de uma batida ou a escrita de uma letra de *rap* parecem ser práticas solitárias, por outro, fazer *rap* implica posicionar-se (moralmente, esteticamente, socialmente) numa estrutura necessariamente coletiva e integrar dinamicamente essa estrutura em seu trabalho. De fato, no *hip-hop*, a evolução, a distribuição e a avaliação das performances repousam não sobre princípios morais ou estéticos estabelecidos *a priori* de forma transcendente, mas sobre um consenso imanente, partilhado empiricamente pelos membros da comunidade e continuamente renovado, como pelo efeito de uma criação contínua. [...] Quando os *rappers* proclamam repetidamente que “representam”, essa afirmação não significa estritamente que falam em nome de ou em lugar de quem quer que seja; em vez disso, eles destacam que toda a comunidade *hip-hop* se expressa por meio de suas produções ou suas performances. Mais que autor daquilo que oferece, cada ator da cultura *hip-hop* (MC, DJ, grafiteiro, Bboy...) constitui-se em (ou “representa”) uma oportunidade para toda a coletividade se mostrar, se unir e aparecer enquanto minoria.

Isso posto, retomando aqui nosso objeto, pode-se dizer que a literatura marginal/periférica reúne todas as características ideológicas apontadas por Deleuze em suas

---

apenas como expressão oral, mas como toda manifestação linguística que foge à norma), pela incorporação de elementos de uma linguagem que é própria na literatura.

colocações acerca da literatura menor.[30] Salles acrescenta que, "no *rap*, pode-se detectar essa característica tanto por sua constante enunciação de uma identidade disruptiva quanto pelo caráter combativo das falas e das atitudes dos *rappers*, voltados contra uma ordem social que consideram racista e opressiva" (SALLES, 2007, p. 47).

Ainda de acordo com Béthune (2011, p. 174, tradução nossa):

> Para um afro-americano dos guetos da cidade – ou para o filho de um imigrante que vive na França nesses bairros eufemisticamente qualificados como "sensíveis" –, fazer *rap* constitui-se em um meio de existir de forma individualizada e de escapar do dilema que não oferece outra alternativa que a assimilação dos códigos dominantes em vigor ou a exclusão. Isso porque o *hip-hop* permite ao sujeito afirmar sua língua, sua etnia, seu local e seus modos de vida e de confiar em seu potencial, em oposição a alternativas que intentam reduzir os indivíduos, de acordo com essa lógica bipolar, em vítimas ou ralé, constituindo-se, assim, numa forma "imediatamente política" de expressão.

1.3 As implicações da pesquisa

As duas epígrafes que ilustram esta introdução podem ser encaradas como uma síntese do que aqui se propõe. Por um lado, trata-se da questão da perspectiva e da legitimidade inerentes à literatura marginal/periférica em sua alteridade; por outro, trata-se também das relações que envolvem o espaço associado a essa perspectiva, a esse "ponto de vista próprio": o espaço da periferia.

Assumindo-se o rótulo de literatura marginal/periférica como recorte, toma-se como princípio a localização geográfica como existencial e como delimitadora de um "nós" em contraposição a um "outro" – a literatura hegemônica, reconhecidamente produto *de* e *para* a elite. Nesse sentido, a literatura marginal/periférica desempenha um duplo papel, na medida em que se coloca a um só tempo como arte e como discurso coletivo que traduz os anseios de um movimento, funcionando como veículo de denúncia de situações de injustiça que atingem a população das periferias e favelas brasileiras.

A luta pelo reconhecimento, tal como formulada por Axel Honneth (2003), esclarece como a questão da construção da identidade por meio da literatura tem relação com as mudanças sociais. Em sua teoria, Honneth (2003) estabelece padrões de reconhecimento que envolvem o sujeito, promovendo a autoconfiança, o autorrespeito e a autoestima, que, por sua vez, implicam um processo de construção compartilhada de

---

[30] Importante destacar que os autores não usam o termo como concorrente a outras classificações (como literatura marginal, literatura popular, literatura proletária etc.). Em vez disso, apresentam o termo "menor" como um conceito que as trespassa, oferecendo uma perspectiva diferenciada de análise.

valores sociais. Desse modo, instaura-se um ambiente de cooperação entre os sujeitos, visando garantir, no contexto social, a coautoria de uma construção simbólica que dá suporte à estima social e à conquista de objetivos comuns (CRUZ; KIMO, 2006).

Na medida em que se ampliam as possibilidades de representação e se garante a diversidade, assegura-se uma sociedade mais democrática. Ao passo que se conquista o poder de desenvolver plenamente sua identidade por meio de diferentes produtos culturais, abrem-se também possibilidades de participação social do sujeito nos processos de tomada de decisão. Assim,

> a “fala do outro” – a questão da alteridade – aparece quando ele toma para si o papel de construir seu próprio lugar de representação. A fala do outro é o discurso da diferença; é a fala que, abandonando as representações sob as quais foi construído, coloca em xeque o próprio sistema de representação e os critérios de inclusão e exclusão (de construção do “nós” e do “outro”). Ela desvela ou inaugura um outro lugar – e ao fazer isso, mexe com a própria estrutura e com o jogo dos posicionamentos (FRANÇA, 2002, p. 42).

No que tange à representação e ao reconhecimento, pode-se dizer que o campo literário é um espaço de disputa de poder, na medida em que alguns grupos são tradicionalmente excluídos e silenciados. Quanto menos poder, mais discriminados. E o discriminado é exatamente aquele para quem o outro é quem define a verdade sobre ele. É interessante refletir, então, que essa ascensão da literatura marginal move-se, em muitos aspectos, não apenas pela reivindicação de um direito à voz, mas trata-se, também, de uma luta por empoderamento. Segundo Axel Honneth (2003), para que uma sociedade se torne igualitária, justa e democrática, o poder precisa estar distribuído. Para isso, há a necessidade do autorreconhecimento, que é quando o indivíduo toma consciência do desrespeito que lhe é infligido, tanto moralmente quanto materialmente. Quando o indivíduo se autorreconhece como cidadão que estava sendo desrespeitado e lesado, ele luta por seus direitos e por políticas de reconhecimento. Nas palavras do *rapper* Gog,[31] na letra *Fogo no pavio*: “é necessário ouvir, ler Ferréz, Sérgio Vaz, e, quem sabe, se libertar das algemas da carne!”

Para César Guimarães (2002, p. 23), “a relação entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos de dizer são que definem a organização sensível da comunidade, as relações entre os espaços e as relações desse fazer entre os sujeitos”. Assim, nessa

---

[31] Pseudônimo de Genival Oliveira Gonçalves, um dos pioneiros do movimento *rap* em Brasília. Em 2007, Gog foi agraciado em quatro categorias com o prêmio Hutúz (dedicado ao *hip-hop*) pelo CD “Aviso às gerações” e recebeu também o prêmio Dom Quixote de La Perifa, concedido pela Cooperifa, que, nas palavras dos idealizadores, “é uma homenagem a pessoas que ajudam a periferia a se transformar em um lugar melhor para viver”.

literatura, os moradores da periferia são representados em toda sua complexidade, como sujeitos, que não se resumem a estereótipos. Por sua vez, a periferia passa a ser apresentada como referência; contudo, os atributos que comumente configuram-na como um espaço da cidade a se evitar são recusados, e a relação entre os espaços e os sujeitos é evidenciada.

Originalmente, o *hip-hop* consolidou-se e era definido por quatro elementos: *i)* dança (*break*); *ii)* artes plásticas (*graffiti*); *iii)* música (*disc jockey* – DJ); e *iv)* poesia (mestre de cerimônias – MC).[32] Afrika Bambaataa então propõe a inclusão de um quinto elemento, [33] de caráter político, a fim de instruir os participantes do movimento acerca da história e da cultura *hip-hop*, bem como desenvolver e estimular sua capacidade de crítica social, "na intenção de coibir as ações inescrupulosas do sedutor mercado que visa apenas o alto lucro de seus consumidores desinformados" (DJ TR apud RICHARD, 2005, p. 15). Esse elemento – fundamental para a resistência ao sistema hegemônico – é o "conhecimento" (*knowledge*). O reconhecimento dessa potência do discurso produzido pelo *hip-hop* vem provocando mudanças. Assim, por exemplo, as já tradicionais competições de improviso, as batalhas de rima, que antes eram chamadas de "rinhas", hoje são referenciadas como "batalhas de conhecimento".[34] Esse aspecto (do conhecimento adquirido e difundido por meio do *hip-hop*) reforça o papel do movimento enquanto espaço de educação não formal.[35]

Segundo Gadotti (2012, p. 15), a educação não formal promove uma conscientização política dos indivíduos, por consequência, é comumente associada a movimentos sociais coletivos. "Trata-se de um conceito amplo, muito associado ao conceito de cultura. Daí ela estar ligada fortemente à aprendizagem política dos direitos

[32] Há os que preferem referir-se a existência de três elementos, fundindo os papéis do DJ e do MC sob o guarda-chuva do *rap*. Contudo, como se trata de habilidades distintas com a música e com a palavra, prefiro mantê-los em separado.

[33] Hoje, há quem diga que já não é possível caracterizar o movimento apenas por uma lista restrita de elementos, na medida em que muitos atores ficariam de fora. Atualmente, o *hip-hop* interfere no comportamento social de seus apreciadores, e artisticamente estende-se ainda por outras frentes, com grupos de teatro, por exemplo.

[34] Na verdade, as batalhas de rima podem ser também divididas em duas vertentes, as batalhas de conhecimento e as batalhas de sangue. As batalhas de conhecimento são aquelas em que os poetas elaboram as rimas em torno de algum tema previamente especificado, em torno do qual se dá o "duelo". Nesse caso, geralmente, os *rappers* têm como rotina ler e estudar bastante a fim de ampliar seu repertório cultural e ter mais argumentos para usar nas disputas. Já as batalhas de sangue tem como propósito a criação de rimas para humilhar o adversário por meio, inclusive, de ofensas relacionadas à aparência física.

[35] Ghon (2010, p. 5) aponta como benefícios oferecidos pela educação não formal: "a) Educação para justiça social; b) Educação para direitos (humanos, sociais, políticos, culturais etc.); c) Educação para liberdade; d) Educação para igualdade; e) Educação para democracia; f) Educação contra discriminação; g) Educação pelo exercício da cultura, e para a manifestação das diferenças culturais."

dos indivíduos enquanto cidadãos e à participação em atividades grupais, sejam esses adultos ou crianças".

De acordo com Jéssica Balbino, que afirma em seu livro *Traficando conhecimento* ter sido salva pelo *hip-hop*, "os quilombos modernos são grandes centros culturais. Não existe mais utopia na periferia e sim gente que sonha com as mãos e faz acontecer. Os salários-misérias ainda são os mesmos, mas a cidadania exercida por meio do conhecimento e da literatura são novos" (BALBINO, 2010, p. 14).

Sérgio Vaz também afirma, em entrevista à Érica Peçanha:

> Tudo parte *do hip-hop*, eu acho que tudo o que está acontecendo hoje na periferia de São Paulo a gente deve ao *hip-hop*. O *hip-hop* ascendeu a periferia, deu moral, nomeou os bairros, nomeou os negros. E na esteira disso veio a literatura, veio o Ferréz, o Alessandro Buzo, o Sacolinha, veio a literatura periférica, marginal, suburbana, né? Aí veio o Sarau da Cooperifa, o Sarau do Binho, o sarau se fortaleceu. Só que no sarau, um cara que não faz poesia faz teatro, o que não faz teatro faz cinema, o cara que não faz nada faz *design*, o outro é grafiteiro, então, foi juntando e aí virou essa efervescência. E estamos vivendo agora um movimento cultural que envolve todas as artes (TENNINA et al., 2015, p. 232).

O movimento *hip-hop* tem ganhado destaque no meio acadêmico, em universidades brasileiras e estrangeiras, sob os mais diferentes enfoques e em diversas áreas, sobretudo, na sociologia, na antropologia e na pedagogia. Analisar textos literários a partir de uma perspectiva social impõe um olhar que se aventura em diferentes áreas do saber. A leitura que se propõe neste trabalho é iluminada por referências dessas diferentes áreas.

É importante esclarecer que, nesta tese, analiso, sobretudo, textos literários publicados em livro ou gravados em CD, no caso do *rap*. Isso ocorre não por privilegiar o caráter da escrita em detrimento de outras formas e meios possíveis, mas por dois motivos em especial: *i)* na medida em que são publicados e se tornam mais acessíveis (quer sejam vendidos em lojas físicas ou virtuais), esses textos possuem um potencial de atingir um número maior de leitores – que, inspirados por essa leitura, tornam-se também produtores − e, portanto, de produzirem um efeito mais duradouro[36] e, inclusive, modificarem o sistema literário a partir de dentro;[37] e *ii)* considerando que não tivemos a

[36] Lembrando também que, uma vez publicado, o texto é capaz de transpor nossa condição finita e alcançar também outras gerações.

[37] De acordo com Bourdieu (1996, p.265), "quando um novo grupo literário ou artístico se impõe no campo, todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, portanto, toda a problemática, veem-se transformados por isso: com seu acesso à existência, ou seja, à diferença, é o universo das opções possíveis que se encontra modificado, podendo as produções até então dominantes, por exemplo, ser remetidas à condição de produto desclassificado ou clássico".

intenção de acompanhar de forma presencial outras vias de produção e difusão literária,[38] seria, de certa maneira, ilegítimo pretender analisar essa produção apenas a partir de registros em vídeo ou de depoimentos mediados por outros. Para esse tipo de trabalho de campo, especialmente no que tange à realização dos saraus nas periferias de São Paulo, convém citar o criterioso trabalho da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (2006; 2011), pioneira nos estudos sobre literatura marginal no Brasil, que se debruçou sobre o tema em seu mestrado, em seu doutorado e também em seu pós-doutorado. E, ainda, com o lúcido trabalho da pesquisadora argentina Lucía Tennina (2011, 2015), que também pesquisou a produção da periferia no mestrado e no doutorado.

Para dar corpo e estrutura a esta tese, optei por começar apresentando, no primeiro capítulo, questões prementes e mais evidentes, que constituem o diferencial quando se faz referência à literatura marginal/periférica. Coloco algumas questões sobre as quais os textos literários nos fazem refletir e que iluminam o debate considerando o campo literário brasileiro na contemporaneidade.

Os capítulos seguintes têm o propósito de pontuar a discussão com análises dos textos literários propriamente, nas quais são mobilizadas as questões já introduzidas no capítulo 2, com o devido desenvolvimento, conforme suscitado pelos textos. Começo, no capítulo 3, pelo gênero mais próximo no que diz respeito ao recorte proposto, ou seja, o *rap*. Reflito sobre essa produção, procurando conhecer seus principais temas e problemas, sem pretender esgotá-los.

O capítulo 4, por sua vez, coloca o foco no gênero poético, bastante frequente entre os autores periféricos e o que costuma ser associado diretamente ao *rap*. A ideia é iluminar as leituras, tentar entender as particularidades desses poemas a partir do contexto em que são produzidos.

A produção literária em prosa (crônicas, contos, romances) será apresentada no último capítulo. A divisão das seções justifica-se não por uma tentativa de delimitar os gêneros textuais esteticamente, o que não seria muito produtivo diante da hibridização dos gêneros nos dias de hoje e da discussão temática proposta, que perpassa todos os textos, mas porque observo que eles desempenham diferentes funções no contexto em que se inserem. Enquanto é natural que a poesia seja produzida e difundida ligada ao ambiente de realização dos saraus da periferia, por exemplo, vinculada ao espaço em que eles acontecem e

[38] Como os saraus, por exemplo, que suscitariam outras análises envolvendo por exemplo, a *performance*, que não é o foco aqui.

envolvida numa lógica de comunicação ágil da mensagem, amparada em um forte impacto sensorial, os textos em prosa promovem reflexões complexas em sua realização escrita e almejam um público mais amplo, formado seja por alunos e professores das escolas públicas que os autores costumam visitar seja por pesquisadores que estudam esses textos no ambiente acadêmico.

2 A RUA É NÓIS: O ESPAÇO PERIFÉRICO

A gente escreve sobre as ruas que os anjos não frequentam, de pessoas que não têm voz.
Sérgio Vaz

Em um texto intitulado *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, que escreveu para ser apresentado na exposição "O artista brasileiro e iconografia de massa",[1] Hélio Oiticica justifica a criação de uma série dos bólides-caixa,[2] que produziu entre 1965 e 1966, inspirado pela famosa história de perseguição ao bandido Cara de Cavalo.[3]

Entre outras atividades, Cara de Cavalo gerenciava o jogo do bicho no Rio de Janeiro. Apesar de não ter um currículo violento, em uma emboscada da polícia, o bandido foi cercado e conseguiu escapar, no entanto, em meio a um tiroteio, foi responsável pela morte do detetive Le Cocq. Em função disso, toda a polícia e a imprensa do Rio de Janeiro mobilizaram-se em perseguição a Cara de Cavalo, que virou inimigo nº 1 da cidade. Após cerca de um mês de perseguição, com vários inocentes mortos por terem sido confundidos com o bandido, Cara de Cavalo foi encontrado pela "Turma da Pesada" da polícia carioca[4] em 3 de outubro de 1964, e executado com mais de 120 tiros.

Oiticica afirma que "o caso Cara de Cavalo tornou-se um símbolo da opressão social sobre aquele que é 'marginal' – marginal a tudo nessa sociedade; o marginal" (1968, p. 1). Em seu texto, o artista comenta também a morte de Alcir Figueira da Silva,[5] bandido que, após roubar um banco, ao ser alcançado pela polícia, jogou fora o produto do roubo e suicidou-se, sem que o fato recebesse atenção da mídia. A foto do corpo morto de Alcir foi utilizada pelo artista para compor diferentes peças da exposição, e é de onde surge a já bastante difundida imagem da bandeira com o bordão "Seja marginal, seja herói" (Figuras 2 e 3).

---

[1] Exposição organizada por Frederico Morais e pela Escola Superior de Desenho Industrial. A exposição foi realizada em 1968, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

[2] Para mais informações sobre os bólides de Oiticica, ver Varela (2009; 2011).

[3] Alcunha de Manoel Moreira (1941-1964), homem negro, morador da favela do Esqueleto no Rio de Janeiro, que entrou no mundo do crime ainda menino, aliciado por traficantes para vender maconha na Central do Brasil.

[4] Segmento da polícia que seguia o bordão de Le Cocq ("Bandido que atira num policial não deve viver!") e que, após esse episódio, deu origem à Scuderie Le Cocq, que por sua vez inspirou a criação dos Esquadrões da Morte.

[5] A foto do corpo morto de Alcir foi utilizada por Oiticica para compor diferentes peças da exposição, e é de onde surge a já bastante difundida imagem da bandeira com o bordão "Seja marginal, seja herói".

A partir dessas histórias, Oiticica argumenta sobre esses personagens sociais que, para ele seriam fundamentalmente a mesma coisa, um duplo, ou seja: de um lado, o herói anti-herói, o marginal que ganha notoriedade e funciona como símbolo daquele que deve morrer violentamente; e, de outro lado, o anti-herói anônimo, aquele que "morre guardando no anonimato o silêncio terrível de seus problemas, a sua experiência, seus recalques, a sua frustração" (OITICICA, 1968, p. 2). E finaliza suas considerações dizendo que:

> O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº 1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (*status quo* social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos. [...] O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho,[6] um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí então seremos homens e antes de mais nada gente (1968, p. 2-3).

Figura 2 – Foto de Cara de Cavalo (esq.), de Alcir Figueira da Silva (centro) e reprodução da bandeira feita por H.O. (dir.)



[6] Mineirinho foi um dos bandidos mais procurados pela polícia carioca na década de 1960. Apesar das inúmeras infrações que cometeu, era protegido pelos moradores da favela da Mangueira onde morava, conseguindo sempre escapar da polícia. Foi morto com 13 tiros em uma caçada que contou com a participação de 300 policiais. O caso ganhou grande repercussão na mídia, e Clarice Lispector publicou uma crônica em sua homenagem na revista *Senhor*, para a qual colaborava na época. Disponível em: <http://goo.gl/vyF8k3>.

Figura 3 – Bólide-caixa nº 18 B33, de Hélio Oiticica, 1968[7]

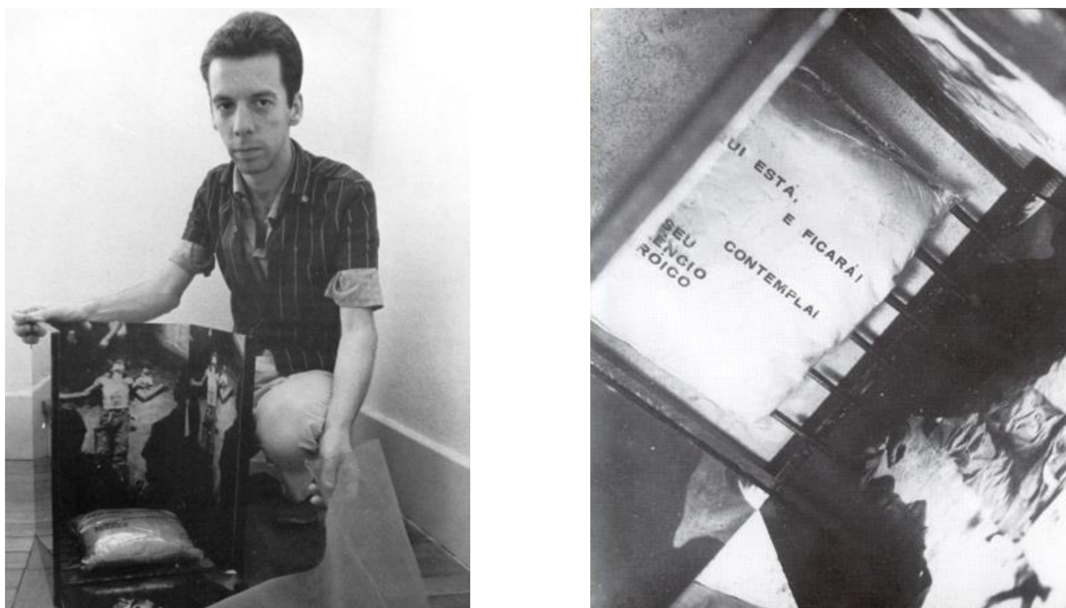
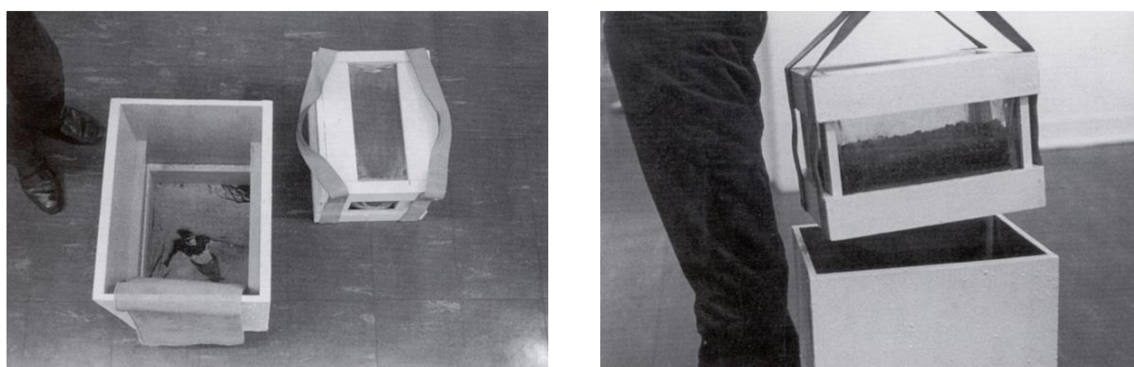


Figura 4 – Bólide-caixa nº 21 B44, de Helio Oiticica, 1968[8]



Assim como Oiticica se apropria do marginal como uma contraposição ao que é dado como dominante e opressivo na sociedade, também se pode atribuir essa intenção às produções de autores da literatura marginal/periférica, como Ferréz, em *Manual prático do ódio* (2003) e *Capão pecado* (2000; 2005b), e também na HQ *Desterro* (2012). Em uma carta que escreveu após a morte de Alex Rodrigues dos Santos, o Ratão, que vivia também

[7] Trata-se de uma caixa com a imagem de Cara de Cavalo (herói anti-herói) morto, acompanhada da mensagem: "aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heroico". Fonte: Programa Helio Oiticica. Disponível em: <http://goo.gl/oQKfZ>.

[8] Trata-se de uma caixa que tem no fundo a imagem de Alcir Figueira da Silva (anti-herói anônimo) morto, coberta por uma tela em que está escrito "por que a impossibilidade?". A caixa é coberta por outra caixa cheia de areia, que dá a impressão de um "mausoléu". Fonte: Programa Helio Oiticica. Disponível em: <http://goo.gl/oQKfZ>.

no Capão Redondo e, entre outras parcerias, inclusive ajudou o escritor a fundar sua empresa de roupas 1DaSul, Ferréz diz:

> A real é que o mundo do crime te cativou né, e eu entendo, sempre intendi, você saía nas fitas e depois me contava, uma vez falou assim: *tem gente pra tudo, uns vai pra ação, outros escreve sobre ela*.
> E é real, suas experiências nessa vida, e o que passei a seu lado me ensinaram muito, e o *Manual prático do ódio* foi um prova disso, pois nele o Régis é inspiradão em você.
> E no *Capão pecado,* você tá no livro todo (Ferréz, 2005c).

Nesses romances, a ideia do herói anti-herói e do anti-herói anônimo são muito presentes. É interessante observar como procedimentos artísticos diferentes convergem e oferecem uma mesma perspectiva acerca do envolvimento com o crime, em ambos, encarado como produto de uma sociedade fraturada em decorrência do neoliberalismo. Nesse mesmo sentido, Zinho Trindade[9] – cujo trabalho será analisado mais adiante – tem no verso "Rimo pelo sangue derramado dos heróis" – extraído de seu poema "Rap" – o subtítulo para seu primeiro livro de poemas, intitulado *Tarja preta*.[10] Tampouco nesse caso se trata de uma referência aos "heróis" da história oficial.

Hélio Oiticica é mencionado aqui não apenas para mostrar como o conceito de marginal pode ser problematizado na arte – apontando antes para uma outra perspectiva sobre a sociedade do que para o marginal em si –, mas também por sua percepção em relação ao espaço. Oiticica afirma que os bólides lhe permitiram uma nova percepção do espaço, que se torna pluridimensional por meio da obra de arte; cria-se uma "outra visão" desse espaço, que não se esgota em sua dimensão física, e alcança novas significações. Segundo Oiticica, "a mudança de significado da percepção de 'coisas' para a percepção da 'obra' se dá, primeiramente nas relações espaciais. O significado de um determinado objeto no espaço, de uma coisa, sempre está mudando segundo as vivências pessoais de cada indivíduo" (OITICICA, 1964, p. 10, grifo nosso).

---

[9] Zinho Trindade (pseudônimo de Ayrton Félix Olinto de Souza) é poeta, ator e MC, nasceu em Embu das Artes e atualmente participa ativamente dos eventos culturais na periferia de São Paulo. Zinho é bisneto de Solano Trindade (1908-1974) – o qual, além de ter recebido o epíteto de "poeta do povo", é considerado sinônimo de resistência e luta, sendo também referenciado como "avô do rap". Logicamente, tal associação surge por força do reconhecimento de uma luta comum em torno da questão racial. Em sua página do Facebook, Zinho pontua sua preocupação com as questões étnicas e raciais, sua indignação com as injustiças e desigualdades, bem como a admiração pelos povos africanos.

[10] O título do livro de Zinho, *Tarja preta*, bastante ambíguo e repleto de significações relacionadas à identidade étnica e à opressão, por um lado, remete à imagem das caixas de remédio controlado e de certa forma temidos, por outro, contém em si uma promessa de cura. Essa é uma expressão corrente e que já fez história no *hip-hop* brasileiro também com o trabalho do *rapper* GOG, que lançou em 2004 um álbum duplo que leva este título e contém uma música com o mesmo nome.

Com essa possibilidade de ressignificação a partir da experiência sugerida por Oiticica, remeto-me ao entendimento do professor de estética e política Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2009, p. 16-17), segundo o qual a *estética* seria “um sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” Por sua vez, para ele, a *política* “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” Rancière completa seu raciocínio afirmando que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer”.

Nesse sentido, nos estudos literários, no que tange ao espaço como focalização, tal como apresentada por Luiz Alberto Brandão (2007), igualmente relacionada a uma *visão*, ou seja, à “voz” ou ao “olhar” do narrador, “o espaço se desdobra em *espaço observado* e *espaço que torna possível a observação*. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que *se narra sempre de algum lugar*” (BRANDÃO, 2007, p. 211, grifo nosso). Ainda segundo Brandão,

> É um caminho investigativo promissor a busca de se perceber, no campo da ficção, a presença de elementos que atuam sobre os *valores convencionalmente associados a espaços*. [...] O tensionamento da representação espacial – enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto – se dá precisamente pela radicalização do sentido da ação de transpor, a qual passa a ser vista como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização: como ação, portanto, política (BRANDÃO 2007, p. 214, grifo nosso).

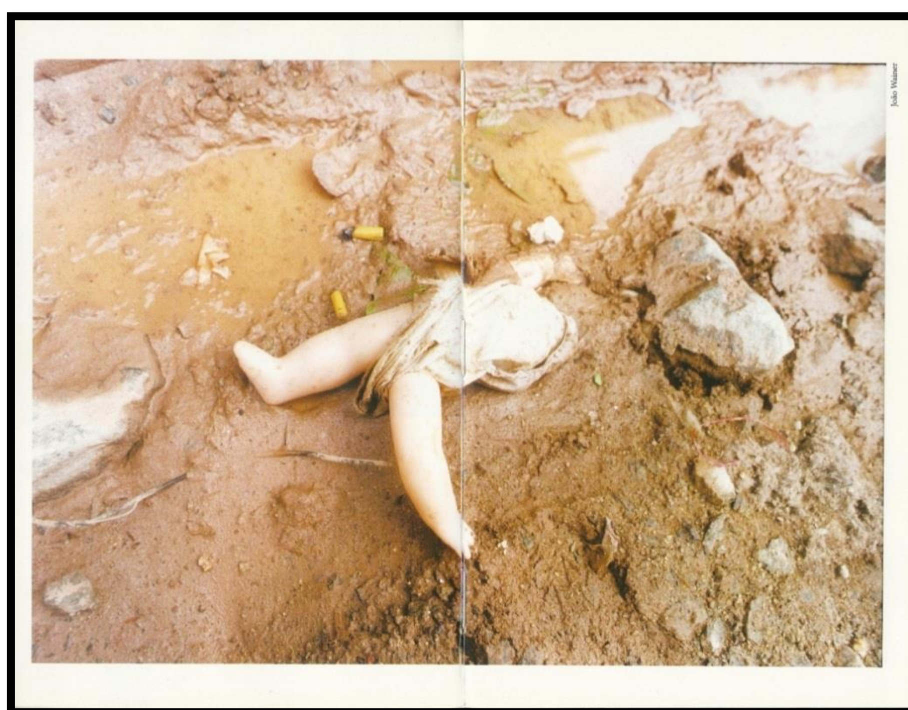
O espaço, ou melhor, a confrontação dos espaços tomou uma dimensão inquietante na literatura brasileira contemporânea. Ferréz, como não poderia deixar de ser, afirma que, para ele, a literatura é “uma forma de política, uma forma de chegar e falar daquilo que está errado” (2012, p. 150).

A pesquisadora de artes visuais Angela Varela (2011, p. 63-64) afirma que, nesse período, Oiticica usa frases e palavras em vários Bólides, e assim o faz justificando que “os meios discursivos [...] dão um novo caráter a suas proposições. O texto escrito ou falado assume em seu simbolismo um cunho ético e de protesto, sem invalidar os planos subjetivo e poético da proposição, fundamentais para o artista”.

Assim como Hélio Oiticica mistura imagem e discurso em seus bólides, também Ferréz, na 2ª edição de *Capão pecado*, acrescenta ao seu romance dois cadernos com

fotografias do Capão Redondo[11] e de seus moradores. São várias as fotos que, dignas de uma galeria de arte, têm como tema a favela, e nas quais saltam aos olhos um mar de casas sem reboco, ruas sem asfalto, a falta de saneamento básico, o lixo etc., mas também dão ênfase à alegria ingênua das crianças e o sentimento de união que envolve os moradores do lugar. O primeiro caderno traz fotos que, apesar de coloridas, são quase monocromáticas: o tom predominante é o do barro – o barro das paredes de tijolos sem reboco, o barro das ruas sem asfalto. Existe uma clara intenção artística por trás dessas fotos, quer seja pelo enquadramento, quer seja pelo discurso estetizado que emerge das imagens (criando, porque não dizer, um jogo em que texto e imagem se complementam: as fotos dizem, o romance mostra). Uma das fotos, de autoria do premiado fotógrafo e diretor de cinema João Wainer, é impactante (Figura 5). Disposta em duas páginas, ela é uma metáfora das condições de abandono a que – imaginamos – estão condenadas as crianças do lugar.

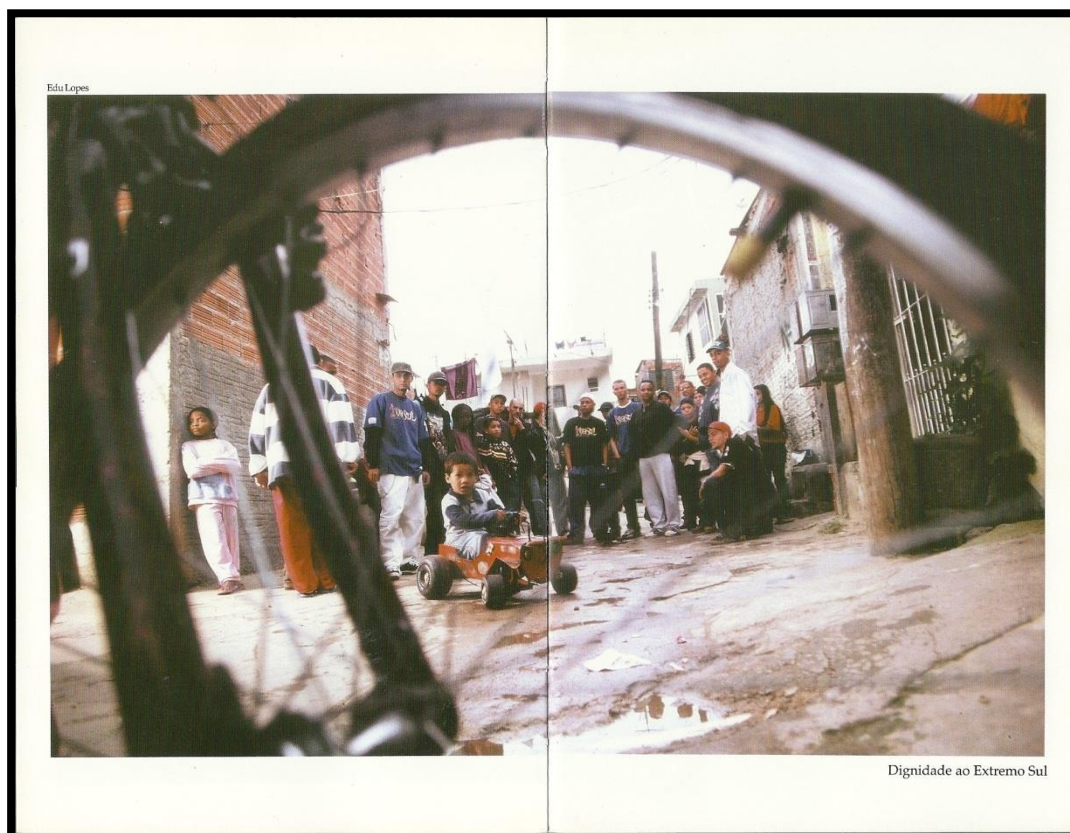
Figura 5 – Foto de João Wainer publicada na 2ª edição de *Capão pecado*



[11] Localizado na periferia da cidade de São Paulo, o Capão Redondo pertence ao distrito de Campo Limpo, na região sudoeste. Concentrando 584 favelas, o bairro é conhecido pelos altíssimos índices de homicídio.

Outra foto, de autoria de Edu Lopes, clicada por entre o raio de uma bicicleta, mostra um grupo de moradores, quase todos com camisetas estampadas com a marca da 1daSul.[12]

Figura 6– Foto de Edu Lopes publicada na 2ª edição de *Capão pecado*



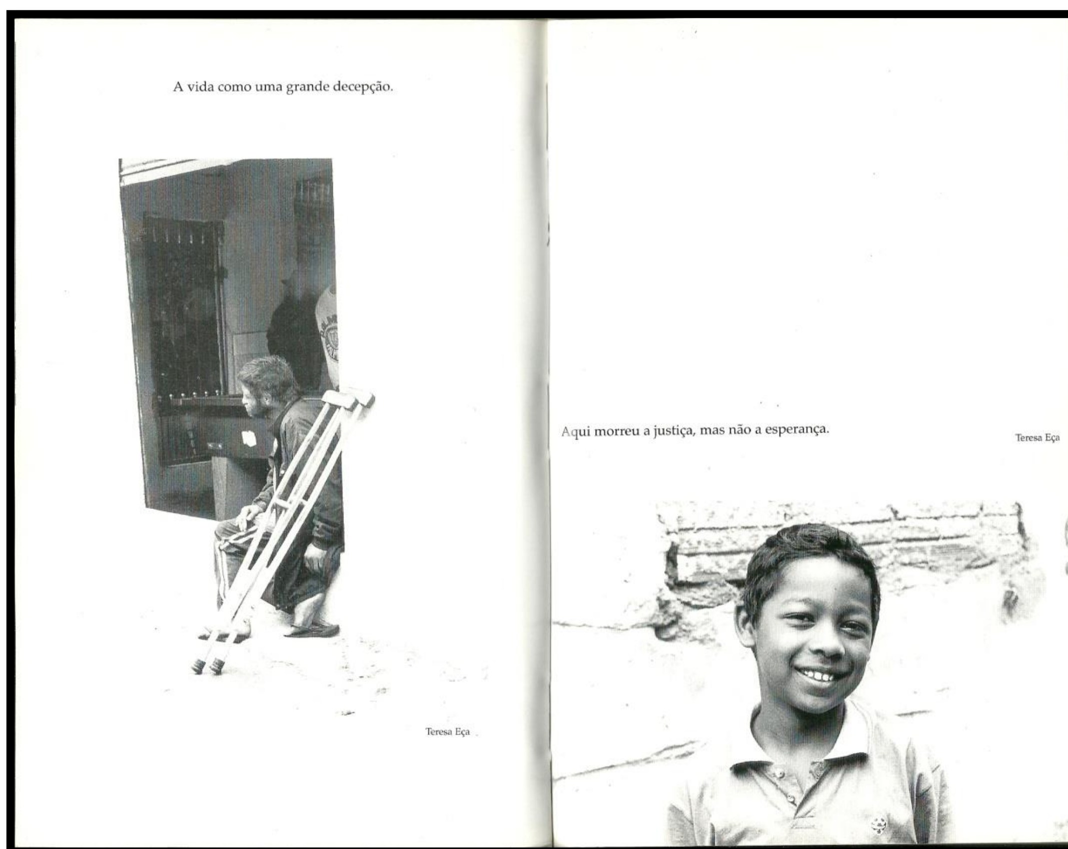
Já o segundo caderno traz fotos em P & B, o que lhes confere um tom nostálgico, minimizando a sensação de atraso – parecem antigas, mas na verdade retratam a realidade em que ainda hoje vivem milhares de pessoas. São cenas do dia a dia da favela: uma partida de futebol; crianças brincando num carro velho; uma família tentando atravessar um córrego equilibrando-se no tronco caído de uma árvore. Desse caderno, destaco aqui a composição de duas páginas com fotos de Teresa Eça: de um lado, a falta de perspectiva de um homem sentado à porta de um bar com suas muletas, sob a legenda "A vida como uma

---

[12] Marca criada por Ferréz. Em seu blog, o autor explica: "A 1dasul foi fundada em 1º de Abril de 1999 e tem como ideia central ser uma marca de periferia, que seja feita e usada por pessoas do bairro. O nome vem da ideia de todos sermos 1, na mesma luta, no mesmo ideal, por isso somos todos 1 pela dignidade da Zona Sul." Disponível em: <http://ferrez.blogspot.com.br/2005/06/o-que-1dasul.html>.

grande decepção"; do outro, uma aposta de futuro estampada no sorriso de uma criança, acompanhada dos dizeres "Aqui morreu a justiça, mas não a esperança" (Figura 7).

Figura 7 – Fotos de Teresa Eça publicadas na 2ª edição de *Capão pecado*



Longe de aceitar tais imagens ali colocadas apenas por um valor documental, como fazem alguns críticos,[13] elas podem ser vistas como um discurso que colabora para que, pela experiência visual, o leitor possa se sensibilizar e se familiarizar com a perspectiva do narrador.

A fotografia de caráter jornalístico busca um efeito de realidade e a supressão do fotógrafo como mediador a interferir na imagem produzida, como se a cena tivesse sido capturada tal como aconteceu, com o simples apertar de um botão. Diferentemente, o que vemos aqui nas fotos desse livro é a presença de um narrador por trás das fotos, que foram planejadas tanto em seu enquadramento quanto no cenário, bem como na pose em que os personagens são "clicados", seu olhar, sua postura etc.

[13] Ver, por exemplo, Süssekind (2004).

É fato que a relação entre os textos literários e as artes visuais tem se estreitado nos últimos tempos em nossa sociedade, que tem vivenciado a propalada "cultura da imagem". Esse fenômeno é analisado por William Mitchell (1994), que nomeia movimento de "virada pictórica" (*pictorial turn*). Para Mitchell, as imagens que nos cercam transformam nosso mundo e nossas identidades, mas, sobretudo, enquanto forma de estratégia retórica, têm papel decisivo na construção da realidade social contemporânea. A percepção que um espectador tem de uma imagem é influenciada por aquilo que ele conhece, aprendeu ou pensa, e é também fonte para a construção de novas imagens e saberes acerca do mundo. Assim, o mundo torna-se "conhecido" também por meio das imagens disponíveis, daí a importância fundamental de se ter (e lutar por ter) acesso a diferentes olhares. Quando alguém "vê" uma imagem, se situa em relação a ela. O que está em jogo é o discurso, presente tanto nas imagens quanto nos textos, e a experiência do espectador pode ser tão problemática quanto a do leitor.

Para Ferréz, "na literatura marginal, o texto é influenciado diretamente pelo lugar onde você mora" (2012, p. 157). Mas claro que essa percepção também depende de que "lado da ponte"[14] o leitor está, pois esse procedimento tanto pode instaurar a identificação quanto o incômodo. Em seu livro, Ferréz assevera, na legenda de uma das fotos: "Me tomaram tudo, menos a rua" (FERRÉZ, 2000).

Já na música "Vivão e vivendo", do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), dos Racionais MC's, há um trecho cujos versos dizem: "Você está nas ruas de São Paulo, / Onde vagabundo guarda o sentimento na sola do pé". A plurissignificação presente no verso revela os caminhos e a potência do discurso. Se, por um lado, pode-se simplesmente entender que o "vagabundo" guarda os sentimentos na sola do pé para mantê-los ocultos (não sem opressão); por outro lado, isso também sugere o afeto que este sujeito cria com a cidade, a rua é tudo o que ele tem e com a qual faz contato por meio das solas dos pés, percorrendo-a diariamente; e, ainda, por uma terceira via de leitura, marca também a diferença social, visto que ele percorre à pé enquanto o outro, o "pé de breque", também mencionado na música, observa tudo de dentro do carro, ressaltando duas realidades opostas da mesma cidade.

A um só tempo, pela função poética, sinaliza-se o ponto de vista perceptivo e afetivo do eu-lírico, sem deixar de lado os sinais ideológicos, voltados para a realidade. Em

[14] De acordo com Antonio Eleilson Leite (2013c), "'da ponte pra cá' tornou-se uma expressão que entrou no vocabulário do *rap* nacional e da literatura da periferia paulistana em particular, tornando-se uma designação que identifica aqueles que moram na periferia, principalmente a periferia da Zona Sul de São Paulo."

apenas um verso e implicadas num único gesto, são apresentadas várias dimensões espaciais: a geográfica, a social, a subjetiva e a simbólica.

O historiador Antonio Eleilson Leite – coordenador de vários projetos da ONG Ação Educativa e também coordenador da Coleção Literatura Periférica na Global Editora – aponta o *rap* “Da ponte pra cá”, ao lado de “Vida loka”, ambos dos Racionais MC’s, como um marco que introduz o aspecto local no fazer poético, repercutindo “não só no *rap* brasileiro como em toda a sintaxe periférica, incorporando-se ao vocabulário que define o sentimento e a condição dos que vivem nas periferias e se reconhecem como pertencentes a uma cultura com características definidas, antes de tudo, pela geografia: ‘Mesmo céu, mesmo CEP no lado sul do mapa’” (2013a). Nessa linha de entendimento, cabem as palavras do estudioso de direitos humanos e cultura Joaquín Herrera Flores (2002, p. 15): “ver o mundo a partir da periferia, implica entendermo-nos como conjuntos de relações que nos atam, tanto interna como externamente, a tudo, e a todos os demais. A solidão do centro supõe a dominação e a violência. A pluralidade das periferias supõe o diálogo, a convivência”.

2.1 Uma quebrada que fala, uma periferia que se escreve

Considerando que situo meu objeto de pesquisa na produção dos autores da periferia urbana, antes de me deter nos textos literários, é necessário refletir acerca do que seja essa periferia, pois entender como ela surge e as vivências que implica é importante para entender a lógica que estrutura tais textos e os problemas ali colocados, na medida em que os caminhos percorridos conformam as ideias dos sujeitos, quer sejam autores ou personagens. Assim, é preciso relembrar o fato de que essa periferia, tal como se configura hoje no Brasil, foi resultado, em princípio, de um processo intenso de migração do campo para a cidade, fato que já institui um forçoso desajustamento original. Penso aqui no desajustamento em função de sua noção prevista no dicionário: falta de adaptação entre duas ou mais coisas, inadaptação de um organismo às condições de um determinado ambiente. Para ilustrar esse estranhamento, trago as palavras de Sérgio Vaz, em sua crônica “Como nasce um taboanense”: [15]

> Essa onda de frio que assola o país nessa semana fez-me lembrar de uma coisa que aconteceu comigo logo que cheguei aqui em Taboão, há quinze anos. Não foi amor à primeira vista. Lembra-se de Caetano em Sampa: “... é que narciso

[15] Apenas para esclarecer, acrescento que Sérgio Vaz é de Ladainha, cidade do noroeste de Minas Gerais com cerca de 17 mil habitantes. Taboão da Serra, por sua vez, é um município localizado na Região Metropolitana de São Paulo.

> acha feio, o que não é espelho...", pois é, foi assim quando eu cheguei. A cidade nunca me pareceu feia ou fria, ou coisa assim, apenas era estranha pra mim, e eu estranho para ela" (VAZ, 2011, p. 72).

O Brasil, no início do século XX viveu um período ascendente do desenvolvimento industrial. Nesse momento, os investimentos no setor agrícola deixaram de ser rentáveis, e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) dificultava as importações, o que direcionou os investimentos para o setor industrial. Este fato contribuiu para a aceleração do processo de urbanização, visto que se exigia uma grande quantidade de mão de obra disponível para trabalhar nas unidades fabris, o que atraiu os migrantes do campo (onde as condições eram desfavoráveis) para as cidades. Na segunda metade do séc. XX, o Brasil tornou-se um país majoritariamente urbano, com mais da metade de sua população residindo nas cidades.

A região Sudeste, após a Revolução de 1930, recebeu grandes investimentos do governo federal, tornando-se o principal centro de atração populacional. Os migrantes que ali chegaram eram constituídos por trabalhadores desqualificados e mal remunerados, que foram, então, estabelecendo-se na periferia das grandes cidades, especialmente do Rio de Janeiro e São Paulo. Um estudo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada − Ipea (2011) mostrou que ainda hoje se sente esse movimento de deslocamento, visto que 45% da população adulta que vive em São Paulo tem sua origem em outros estados e países. E é importante notar que, destes, os migrantes oriundos do Norte e do Nordeste são os que têm a pior renda e a escolaridade mais baixa.

Especialistas comprovam que a população das periferias sofre, em média, maiores níveis de privação que as populações do centro da cidade, ou seja, em números, a renda média, a quantidade de anos de estudo e o desempenho educacional diminuem à medida que a população avaliada encontra-se afastada do centro da cidade. Em contrapartida, a violência e o número de homicídios aumentam consideravelmente. E daí é possível relacionar outros agravantes, como o subemprego e o desemprego, a falta de saneamento entre outros. [16]

Esta pesquisa tem um interesse especial sobre o espaço em que se dão essas narrativas, porque, muitas vezes, é na forma diferenciada com que o ambiente e os objetos são percebidos e descritos que se encontra a chave para completar os sentidos do que está sendo narrado. Outras vezes, é no espaço que os personagens depositam seus afetos, de tal forma que o bairro ou a cidade passa a ser também um personagem e até protagonista.

[16] Ver Torres *et al*. (2003).

Nesse sentido, na apresentação do livro *Literatura, pão e poesia*, de Sérgio Vaz, Heloisa Buarque de Hollanda afirma que

> essa pegada literária do lugar-personagem é uma inovação interessante. Não é mais objeto dos devaneios românticos sobre a paisagem, não é mais fator determinista das ações como no naturalismo, não é mais índice nacional como no modernismo. É um local eloquente, um fator literário e textual forte tão importante quanto seus habitantes (HOLLANDA apud VAZ, 2011, p. 13).

Vale dizer que a literatura de elite, de um modo geral, e a crítica que a ela se dedica têm se debruçado sobre questões como a transnacionalidade, a fluidez, a fragmentação, a perda do sentimento de pertencimento e da identidade, que se relacionam com os espaços por onde seus personagens circulam em virtude de sua relação com a temática da migração.

No entanto, há outra realidade, cada vez mais cercada por muros, grades, condomínios fechados, cadeias, enfim, diversos elementos que limitam e restringem a mobilidade para outros personagens que não são problematizados nessas narrativas. Em um texto intitulado "Sobreviver em São Paulo", publicado em 2004 na *Folha de S. Paulo* por ocasião do aniversário da cidade, Ferréz diz:

> Não há vagas, mas há espaço para todos, desde que cada um esteja no seu devido lugar, certo manos? Esse é só um lado da cidade? Pode ser sangue bom, mas é o lado que conheço, que convivo, de onde vejo somente as costas do Borba Gato,[17] segurando seu fuzil, deixando claro que estamos sendo vigiados, [...] o lado de quem não tem lado, de quem nunca é retratado [...]. E todos falam prá caramba, montam tese, mas passa um dia aqui prá vê se sobra orgulho dos textos mentirosos, dos verbos bem colocados, das frases bem montadas, que emocionam, que chocam e que no final são tudo um monte de mentira, porque a São Paulo que te cerca é de concreto e a nossa é de lama.[...] Sampa city você é meu berço, pois não nascemos com nenhum de verdade.[18]

Ou seja, pensando-se no "efeito-barragem" que o centro exerce sobre a periferia nos grandes centros urbanos, na territorialização enquanto controle ao mesmo tempo físico e simbólico e na limitação dos espaços que se dá também em função da cor e da diferença social, interessa, então, estudar a literatura produzida nas periferias urbanas dos grandes centros e a singularidade das experiências ali narradas no que diz respeito à forma peculiar como o espaço da cidade se manifesta e se afirma nesses discursos. Para Rogério Haesbaert (2012), "a materialidade do espaço, como *um* de seus componentes fundamentais, não pode aparecer dissociada das representações que (através) dela construímos".

---

[17] Estátua em homenagem ao bandeirante Borba Gato, erguida na altura da Av. Santo Amaro, nº 5.700, localizada em uma região fronteiriça entre os bairros ricos de São Paulo e a periferia (Taboão da Serra, onde mora Sérgio Vaz, e Capão Redondo, onde mora Ferréz).

[18] Trecho retirado diretamente do blog do autor: <http://ferrez.blogspot.com.br/2004_11_01_archive.html>.

Para ilustrar como esses problemas são colocados nas narrativas, cito uma cena de *Capão pecado* que ilustra bem essas implicações:

> Os pensamentos do homem o transportavam a algo real e persistente. Caminhos em círculo. Paranoia do cotidiano. [...] Sua consciência em jogo. Sentia-se preso, embora estivesse em liberdade. Há pouco ele invadira a casa de um *playboy* nos Jardins. Agora, no ônibus periférico, rumando para casa, a visão era outra. As casas iam aparecendo, uma após a outra. Sempre mal-acabadas (FERRÉZ, 2005b, p. 66).

Aqui se verificam dois conflitos: o conflito exterior, entre as casas dos Jardins (bairro nobre de São Paulo) e as casas mal acabadas da periferia; e o conflito interior do personagem, que "sentia-se preso, embora estivesse em liberdade", porque mesmo vendo a injustiça à sua volta, o encarceramento social em que se encontrava, que talvez justificasse seus atos, ainda assim, sentia-se culpado pelo que fez, mesmo que talvez sem muita alternativa, já que morava em um bairro em que "a lei da sobrevivência é regida pelo pecado" (FERRÉZ, 2005b, p. 54).

Em virtude da globalização e por meio de uma desterritorialização das culturas, é possível que artistas de vários lugares, ainda que distantes, identifiquem-se com outros de diferentes pontos do mundo. Isso se dá de forma intensa no movimento *hip-hop* e no *rap*, cujas formas de expressão se orientam e se influenciam mutuamente, sobretudo, em função dos meios de comunicação, da indústria fonográfica, da TV a cabo e da internet. Nesse processo, diluem-se noções como identidade nacional para reforçar a unificação de outras identidades culturais: a do negro, do excluído, do periférico etc. E ainda, de acordo com José Carlos Gomes Silva (1998, p. 11), em sua tese sobre o *rap* em São Paulo:

> Enquanto expressão das ruas, a cultura *hip-hop* apoiou-se na rede de vizinhança, no grupo de amigos, nas *crews* ou posses[19] e nas festas de rua, que nos anos 70 dominavam o Bronx nova-iorquino. Por isto se diz que a principal característica da cultura *hip-hop* é o fato de encontrar-se imersa na experiência local. De fato, esta tem permanecido como referência para busca de soluções, interpretações e ações coletivas. [...] A filiação do movimento *hip-hop* à localidade conduziu a experiências nas quais o estético surge como reelaboração da realidade mais imediata.

Citando as palavras do grupo de *rap* Otraversão, em uma das cartas que abre cada uma das partes de *Capão pecado*,

[19] As posses são grupos de jovens que se organizam em torno do movimento *hip-hop*. Constituem-se em um espaço coletivo de aperfeiçoamento artístico, troca de conhecimentos e discussão de questões atinentes ao movimento negro, à realidade periférica, entre outras, bem como de proposições de ações e mobilização política.

> periferia é tudo igual, não importa o lugar: Zona Oeste, Leste, Norte ou Sul. Não importa se é no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, Brasília ou em São Paulo. Enfim, seja lá qual for o lugar, sempre serão os mesmos problemas que desqualificam o povo + pobre, moradores de casas amontoadas uma em cima das outras.
> Mas e aí? Fazer o quê? Como diz o Tim:
> – Ah! Se o mundo inteiro me pudesse ouvir...
> Mas como todos nós sabemos que é muito difícil fazer com que o mundo inteiro nos ouça, nós mandamos um toque daqui, do nosso canto; [...] um lugar chamado Capão Redondo! (OTRAVERSÃO apud FERRÉZ, 2005b, p. 69)

Assim, nesse mesmo trecho, o autor reflete que, se por um lado há uma voz que quer falar para o mundo, por outro, está em jogo também a percepção de que, se essas produções têm como proposta a denúncia de injustiças e discriminação, precisam voltar-se para a realidade do seu próprio lugar, pois urge que o problema seja resolvido localmente. E então, uma vez gerados na periferia brasileira, os *raps*, por exemplo, incorporam as referências locais a seus discursos, sofrendo, inclusive, alterações de forma – no caso dos *samplers*, são incorporados sons do samba, embolada e outros; e no caso das letras, faz-se referência a elementos da cultura e à realidade locais, quer seja para criticar ou mesmo exaltar, no caso daqueles que servem como modelo (daí a constante menção a artistas como Sabotage e Cartola).

E é assim que a palavra escrita e cantada da periferia tem conquistado espaços até então vedados a ela no campo literário. Segundo Tricia Rose,

> O grafite e o *rap* foram demonstrações públicas agressivas de uma outra presença e voz. Cada um assegura o direito de *escrever* – ou melhor, de *inscrever* – uma identidade em um meio ambiente tão resistente quanto um teflon para os jovens de cor; um ambiente que tornou legítima a falta de acesso a materiais e à participação social (ROSE, 1997, p. 211, grifo nosso).

Essa produção, então, viabiliza-se como uma possibilidade de subversão ante a imposição de subalternidade, como espaço para evidenciação e denúncia das injustiças, do preconceito, bem como de questionamento do *status quo* e afirmação de novas identidades. E o poder simbólico pelo qual esses autores lutam perpassa tanto o espaço físico da cidade – dado pelo enfrentamento centro *versus* periferia –, quanto o espaço sob uma perspectiva sociocultural.

2.2 Literatura e empoderamento

Para esmiuçar a relação entre o movimento *hip-hop,* enquanto movimento social, e sua respectiva produção literária, é preciso ter em mente que a análise da prática artística do *hip-hop* exige que esta seja considerada no contexto social de segregação e de

marginalização a que são expostos seus protagonistas. No *hip-hop*, diferentemente de outros movimentos sociais tradicionais – em que há uma hierarquia e estágios a se cumprir dentro do movimento –, desde o início o jovem insere-se como protagonista, como sujeito de sua ação. O *hip-hop* não se limita à simples denúncia, mas procura mostrar "que existem alternativas possíveis para os jovens excluídos, de uma maneira positiva e afirmativa" (DUTRA, 2007, p. 30-31). Sua arte constitui-se em um meio de resistência[20] em face de uma ordem que oprime e acossa, importando não apenas como denúncia mas também como instrumento de esclarecimento e empoderamento.[21] Nesse sentido, convergem as palavras de Antonio Candido, para quem, "a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos" (2004, p. 186).

É certo que a periferia não pode ser tratada homogeneamente e o modelo dual centro-periferia não explica tudo. Aquela imagem da periferia como o lugar de seres humanos descartáveis, dos "resíduos estatísticos", das massas "que não têm história a escrever, nem passado, nem futuro" e cuja força "é o silêncio"[22] vive hoje um momento histórico de renovação na cena cultural brasileira. Momento este em que os autores e artistas da periferia mobilizam-se para deixar de ser "invisíveis" e passar a ser ouvidos no que tange a defender a construção de uma imagem da periferia engendrada por sua própria comunidade, sem as consequências perversas do discurso que normalmente se faz sobre os pobres, de que não têm o que dizer ou que as palavras lhes faltam.

---

[20] Lucía Tennina (2015, p. 236, grifo nosso) destaca que a intenção de Ferréz, por exemplo, evidencia-se já em seu nome: "Ferréz é uma 'homenagem aos heróis brasileiros', como ele costuma dizer, visto que é um híbrido entre Virgulino Ferreira da Silva (Ferre) e Zumbi dos Palmares (Z). Virgulino Ferreira da Silva era o nome do famoso cangaceiro Lampião, popularmente considerado uma espécie de "Robin Hood" brasileiro, visto que no início do século XX roubava dos proprietários de terra, políticos e coronéis para repartir entre os pobres do sertão. Zumbi dos Palmares foi, no século XVII, o líder do Quilombo dos Palmares, situado no atual estado de Alagoas, no nordeste do Brasil. *A afiliação que Ferréz estabelece por meio desses dois nomes conecta-o simultaneamente às duas tradições culturais e de resistência mais presentes na periferia de São Paulo, a nordestina e a negra*."

[21] Para entender o que isso significa para seus atores, é indispensável a leitura das entrevistas de representantes do movimento organizadas no livro *Hip-hop: dentro do movimento*, de Alessandro Buzo (2010).

[22] Como ironiza Jean Baudrillard (2004), ao criticar o conceito de "massa": "esse silêncio é paradoxal – não é um silêncio que fala, é um silêncio que proíbe que se fale em seu nome. E, nesse sentido, longe de ser uma forma de alienação, é uma arma absoluta. Ninguém pode dizer que representa a maioria silenciosa, e esta é sua vingança" (p. 23, grifo do autor).

Sob a forma de diferentes linguagens artísticas (música, dança, cinema, literatura, artes plásticas), esses cidadãos, que até então ocupavam apenas as páginas do caderno policial, processam um movimento sem igual e passam a figurar também no caderno de cultura dos jornais. Interessante é que essas produções conseguem articular de forma bastante amadurecida cultura e política, projetando a fala da comunidade onde até então só se ouvia a fala dos dominantes. Não se trata aqui apenas de reivindicação social por meio de textos literários, mas também de um protagonismo identitário voltado para a produção de bens culturais.

Nesse contexto, esses agentes se autointitulam artistas e nomeiam aquilo que fazem de arte. Em seus versos, Emicida se pergunta: "O que é ser o maior? *Mandar bem*?" E conclui: "É, o maior é o que vende mais, tanto faz, sou eu *também*." Resume, assim, uma discussão central ao entendimento do que seja arte, a tradicional contraposição entre arte pura e cultura de massa, situando sua produção nos dois extremos: se ser o maior é "mandar bem", ter o reconhecimento do seu fazer artístico, ele se considera apto, e se ser o maior equivale a "vender mais", ser um sucesso de público – fenômeno que normalmente se atribui à cultura de massa –, ele *também* teria alcançado essa façanha. Desfaz assim, de uma vez só, tanto a visão mítica de uma arte inacessível quanto a visão de que o que é para as multidões não é bom, não é arte.

Porém, de acordo com Richard Shusterman (1998), "a mera autoafirmação não é suficiente para estabelecer a qualidade artística ou o caráter estético de uma forma de expressão; a pretensão deve ser justificada" (p. 164). Shusterman ressalta que – para além da experiência artística, que se dá em um primeiro nível, em que a obra impressiona nossos sentidos e nossa inteligência – é preciso que haja também o reconhecimento sociocultural, "deve existir um espaço disponível para a obra em questão no campo sociocultural da arte" (p. 165), que se constitui num campo que se transforma em virtude de um jogo de forças e de poder. E é aqui que entra nosso trabalho crítico no espaço acadêmico, porque "a justificação teórica pode ajudar a criar este espaço e a ampliar os limites da arte pela assimilação de formas antes rejeitadas na categoria honorável de arte" (SHUSTERMAN, 1998, p. 165).

Objetivamente, então, as análises aqui empreendidas na aproximação com o objeto – a produção literária dos autores de periferia urbana ligados ao movimento *hip-hop* – intentam ressaltar suas estratégias formais/estéticas, sem descuidar de sua essência sociocultural. Em se tratando de uma produção que ainda enfrenta embates com o cânone, certamente será preciso

buscar os caminhos adequados para resgatar sua complexidade formal[23] – que tradicionalmente lhe é negada como forma de desvalorizá-las.

Um elemento evidente em muitos dos textos sobre os quais tenho me detido é a plurivocalidade,[24] frequente, sobretudo, nas letras de *rap*. Para exemplificar, apresento os versos da música *Então toma*, do *rapper* Emicida: "Já venci as batalhas, agora eu vou vencer a guerra / *Com um bordão tipo "nóiz na fita", te irrita* / Mas hoje vai ter que fingir que preto é sua cor favorita" (EMICIDA, 2010, grifo nosso).

Destaco o verso "Com um bordão tipo 'nóiz na fita', te irrita", em que se observa a presença daquilo que Bakhtin chama de *hibridização*, ou seja, o amalgama de diferentes linguagens sociais no interior de um único enunciado, que se reencontram separadas por uma diferença social expressa na própria linguagem. O enunciado expõe uma situação conflituosa, cria um fundo dialógico que extrapola o texto. Tem-se, por um lado, o personagem coletivo que fala "é nóiz na fita", o narrador que identifica e reconhece as implicações socioculturais do bordão que supostamente "violenta" a norma culta da língua –, mas que na verdade denuncia a violência da norma, fundada sobre os ditames da colonização portuguesa, e que historicamente excluiu da gramática qualquer influência de outras etnias no português brasileiro. Por outro lado, há o interlocutor – o "te" – ao qual todo o discurso se dirige, colocando-se ostensivamente para, logo no verso seguinte, se impor, invertendo as posições no jogo de poder que se instaura em torno da questão racial. Evidenciam-se, assim, duas consciências sociolinguísticas que se enfrentam e lutam por um campo de enunciação e, ao mesmo tempo, de inserção social. Não se trata, portanto, apenas do atrito entre duas linguagens, mas do choque entre pontos de vista sobre o mundo e de uma luta por representação nesse mesmo mundo, como lembra Ferréz em seu prefácio-manifesto: "estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados" (FERRÉZ, 2005a, p. 11).

Alain Touraine (2011, p. 9) entende que as "categorias 'sociais' tornaram-se confusas e deixam na sombra uma grande parte de nossa experiência vivida." Hoje, "os problemas culturais adquiriram tal importância que o pensamento social deve organizar-se ao redor deles". Touraine estabelece uma distinção analítica importante entre indivíduo e sujeito (da qual Spivak também compartilha), segundo a qual, *grosso modo*, o indivíduo, na modernidade, torna-se uma imagem enfraquecida e fragmentada, qual

[23] Mais ou menos a exemplo do que faz Richard Shusterman, em seu livro *Vivendo a arte*.

[24] Em trabalho anterior já apresentei alguns deles. Ver Eble (2012).

uma “tela sobre a qual se projetam desejos, necessidades, mundos imaginários fabricados pelas novas indústrias da comunicação”. Assumiria, assim, uma postura mais passiva.

Já o sujeito, por seu turno, assume uma atitude mais ativa, forma-se “na vontade de escapar às forças, às regras, aos poderes que nos impedem de sermos nós mesmos, que procuram reduzir-nos ao estado de componente de seu sistema e de seu controle sobre a atividade, as intenções e as interações de todos”, ou seja, o sujeito é definido “em sua *resistência* ao mundo impessoal do consumo” (2011, p. 119-120). E “só nos tornamos plenamente sujeitos quando aceitamos como nosso ideal reconhecer-nos como seres individuados, que defendem e constroem sua singularidade, e dando, através de nossos atos de resistência, um sentido a nossa existência” (p. 123). Desse modo, a presença do sujeito num indivíduo ou numa coletividade pode ser reconhecida pelos esforços empreendidos para se libertar do lugar que lhe foi assinalado (p. 132) e no engajamento a serviço de sua própria imagem (p. 136), contra a deformação e manipulação dos meios de comunicação, que separam imagem da experiência vivida. Da mesma forma, Iris Young defende que,

> ao criar suas próprias imagens culturais [as pessoas oprimidas] removem de si os estereótipos que haviam recebido. Ao formar uma autoidentidade positiva por meio da organização e da expressão cultural pública, aqueles sujeitos oprimidos pelo imperialismo cultural podem então fazer frente à cultura dominante com demandas para que se reconheça sua especificidade (YOUNG, 2000, p. 261).

Ao que se soma a proposta de Touraine, para quem os grupos dominados não devem ser vistos apenas como vítimas, mas, sobretudo, como atores capazes de pensar e construir sua própria libertação.[25] Segundo Touraine (2011, p. 140), os movimentos sociais se mantêm “do lado da razão contra a arbitrariedade do poder, mas, sobretudo, do lado dos direitos universais do indivíduo. Em todo conflito e em todo movimento social pode-se ouvir um apelo à igualdade, à liberdade, à justiça e ao respeito de cada um”.

Tais considerações justificam o interesse deste trabalho em observar a produção literária de autores da periferia urbana ligados ao *hip-hop*. Trata-se de um movimento que reúne a um só tempo arte e militância, operando, por um lado, na esfera da luta por reconhecimento, e por outro, na esfera da redistribuição – duas instâncias que, segundo Alain Touraine e Iris Young, não são antagônicos, mas, sim, indissociáveis.

---

[25] Nesse sentido, estabelece-se um diálogo com Spivak, para quem os subalternos não podem falar na medida em que estão ausentes dos espaços de fala, cabendo ao intelectual pós-colonial a tarefa de “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)” (ALMEIDA, 2010, p. 14).

Em *Percurso do reconhecimento*, Paul Ricoeur (2006) discute as acepções possíveis para o termo reconhecimento em busca de um conceito polissêmico, mas consensual. Ricoeur explica que o conceito abarca três aspectos distintos e complementares: a consciência-de-si (nível dos afetos ou pré-jurídico), a vida ética (nível jurídico) e a negatividade (nível político ou pós-jurídico).

Em relação ao primeiro aspecto, Ricoeur recorre à Hegel para examinar as origens dessa reflexão, que envolve a ideia da associação entre a relação com o *si* e a relação com o *outro* e que é presente no conceito de *Anerkennung* (reconhecimento) tal como formulado por Hegel. Já a vida ética é posta em questão sob a perspectiva da prática, dos costumes, e não apenas da moral ou da obrigação. A negatividade, por seu turno, está diretamente ligada à injustiça (enquanto houver injustiça, haverá luta por reconhecimento), e é dada como uma dinâmica que orienta o movimento do polo negativo ao positivo, "do menosprezo rumo à consideração, da injustiça rumo ao respeito" (2006, p. 188).

É a negatividade que instiga o pensador francês a atualizar o conceito hegeliano por meio de um diálogo com o livro *A luta por reconhecimento*, de Axel Honneth. Segundo Ricoeur (2006, p. 215), "a experiência negativa do menosprezo assume então a forma específica de sentimentos de exclusão, de alienação, de opressão, e a indignação que deles provém pôde dar às lutas sociais a forma da guerra, quer se trate de revolução, de guerra de libertação, de guerra de descolonização". Na medida em que, numa sociedade em que se espera direitos iguais, a percepção das desigualdades sociais opera na direção da luta por reconhecimento.

Honneth (2003, p. 213-2014) fala acerca do reconhecimento recusado – ou seja, o desrespeito – como algo que, para além de privar os sujeitos de liberdade de ação, trata-se de um comportamento lesivo, que fere as pessoas "numa compreensão positiva de si mesmas". Ao ser desrespeitado em sua identidade, além de uma lesão psíquica, o sujeito também sofre a "denegação de direitos básicos elementares e a humilhação sutil que acompanha a alusão pública ao insucesso de uma pessoa". O reconhecimento permite, portanto, "uma abertura de novas possibilidades de identidade, de sorte que uma luta pelo reconhecimento social delas tinha de ser a consequência necessária" (2003, p. 256), tornando-se, assim, base de movimentos coletivos que compartilham "experiências de desapontamento pessoal como algo que afeta não só o eu individual mas também um círculo de muitos outros sujeitos" (2003, p. 258). Assim, o reconhecimento tem relação

direta com a cultura e com as imagens – sobretudo, os estereótipos – construídas por meio da arte e da literatura. O protagonismo e o processo de empoderamento que se observa na já vasta e efervescente produção literária nas periferias contribui enormemente para o resgate da autoconfiança, do autorrespeito e da autoestima necessários para que haja uma consciência crítica e uma mobilização conjunta. E para isto, o *hip-hop* tem mostrado um grande valor aglutinador.[26]

A redistribuição, por sua vez, refere-se à distribuição de bens materiais e benefícios, bem como o acesso a posições sociais e a postos de trabalho. Nesse sentido, Young ressalta que a justiça não pode se limitar a considerar as pessoas como possuidoras ou consumidoras de bens: "Os conceitos de dominação e opressão, antes do conceito de distribuição, deveriam ser o ponto de partida para uma concepção da justiça social" (2000, p. 33, tradução nossa). Young esclarece:

> Há duas espécies fundamentais de injustiça. A primeira, a injustiça socioeconômica, tem suas raízes na estrutura política e econômica da sociedade. Exploração, marginalização econômica e privação de bens básicos são as formas principais de tal injustiça. A segunda espécie de injustiça é cultural ou simbólica. Ela tem suas raízes em padrões sociais de representação, interpretação e comunicação. Tal injustiça inclui o estar sujeito a uma cultura estranha, o ser submetido a estereótipos e representações culturais depreciativos. Em correspondência a essas duas raízes irredutíveis da injustiça, há dois diferentes remédios. A redistribuição produz mudanças políticas e econômicas que resultam em maior igualdade econômica. O reconhecimento repara os danos do desrespeito, dos estereótipos e do imperialismo cultural (2009, p. 196).

2.3 Arte de rua e educação não formal

> *A escola proporciona um espaço narrativo privilegiado para alguns enquanto produz/reforça a desigualdade e a subordinação de outros.*
>
> Dagmar Meyer

Não é o caso de propor aqui uma retrospectiva da história da pedagogia e da introdução da leitura literária nas escolas, mas convém rever brevemente alguns passos antes de tratar das potencialidades do *hip-hop* na educação. Regina Zilberman (2008) faz um bom resumo das origens da relação entre literatura e sociedade, desde a Grécia Antiga – quando a literatura ainda não tinha esse nome: "Entre os gregos, a poesia herdou a

---

[26] Um exemplo recente é a mobilização em torno da discussão sobre a redução da maioridade penal. O *rapper* Akins Kintê e o poeta Tubarão DuLixo criaram um canal no Youtube que tem como objetivo o debate rimado em torno da proposta de redução da maioridade penal. No canal, vários *rappers* se engajaram em criar letras especialmente sobre o tema e apresentam seus vídeos cantando à capela.

propriedade pedagógica dos mitos. [...] Para cumprir seu papel, dependia de uma instituição em especial, o Estado; ou melhor, esse apelava à poesia para fornecer à comunidade os padrões de que necessitava" (ZILBERMAN, 2008, p. 18). Já na Renascença, a poesia perde seu caráter comunitário e passa para um plano particular de utilização, enfraquecendo-se a influência do Estado sobre sua recepção. Condição que se modifica quando a escola se torna o local privilegiado de educação. No entanto, a literatura não passa a fazer parte do currículo escolar imediatamente e, quando inserida, servia apenas de modelo para a aprendizagem de línguas. Apenas no final do século XVIII, na França, a literatura nacional (aquela registrada em livro) é introduzida na escola, tornando-se objeto da história literária e atendendo ao propósito de homogeneizar a língua. Nesse movimento, se por um lado a língua dos poetas é consagrada como padrão nacional, por outro, desprezam-se os fatores regionais e populares. Assim, a literatura torna-se porta-voz de uma nacionalidade preestabelecida e determinada pelo Estado.

> O caráter educativo toma configuração mais ampla, porque o ensino da literatura reforça algumas certezas, entre as quais se conta a de que o local onde se vive constitui uma unidade independente, com propriedades, tais como a língua e a cultura, que a definem e personalizam. Essas convicções não têm fundamento pedagógico, e sim ideológico, de modo que confirmá-las não deveria ser atribuição da escola, mas ela efetivamente serve a um propósito dessa natureza (ZILBERMAN, 2008, p. 20-21).

Nos dias atuais, a tão falada crise no ensino da literatura não é fruto do acaso. No Brasil, ela é resultado do próprio projeto educacional assumido nas últimas décadas. Diante da crescente migração do campo para as cidades e um processo acelerado de urbanização, na década de 1970, a educação passa a ter com principal propósito a formação apressada de mão de obra para a indústria. Se por um lado houve uma democratização da escola, em que o ensino foi gradativamente se tornando mais acessível, por outro, a qualidade caiu drasticamente em função dos novos parâmetros de aprendizagem.

Diante desse quadro, Zilberman entende que a superação dessa crise exige que o ensino da literatura repense seu sentido e finalidade. Longe do papel de transmissão de um patrimônio constituído e consagrado, o ensino da literatura deve nortear-se por sua responsabilidade com a formação[27] do leitor, na medida em que o texto literário leva o leitor a refletir sobre sua realidade e a "penetrar no âmbito da alteridade" (2008, p. 23).

---

[27] Vale registrar que "formar não é moldar, dar consistência ao que não existe, ignorando a história anterior dos sujeitos participantes do processo pedagógico ou das instituições a que se integram. [...] o alfabetizando já traz uma 'leitura de mundo' quando começa a frequentar a escola" (ZILBERMAN, 2008, p. 52).

Mas se a escola falha ao aproximar os estudantes da literatura, não faltam hoje alternativas para cativá-los também fora dela.

Para a cientista política Maria da Glória Gohn (2015, p. 7), “o universo das artes é um dos grandes campos de desenvolvimento da educação não formal [...]. Por seu potencial de criatividade e leitura crítica da realidade, muitas vezes a arte está adiante de seu tempo histórico, enuncia temas e problemas ainda não presentes com clareza no cotidiano”.

Diante do que o tradicional determinismo prega, de que as camadas pobres da população não têm disposição para a leitura literária porque seu passado não as vincula a um letramento estético, é importante ressaltar que tais disposições são históricas e não pessoais, e se podem ser enfraquecidas, também podem ser reforçadas. Nesse sentido, para Maria das Graças Paulino (2008, p. 64-65), as motivações para a leitura literária têm de “ser encaradas em nível cultural mais amplo que o escolar, para que se relacionem à cidadania crítica e criativa, à vida social, ao cotidiano”.

Em uma entrevista, ao ser questionada se a esperança de formação do cidadão crítico estaria na escola, Marilena Chauí (2012) respondeu que na escola isso não iria acontecer, e que essa não era uma tendência das escolas atualmente. Segundo a filósofa, essa expectativa de formação crítica poderia ser depositada em outras formas de agrupamento, como os movimentos sociais, movimentos populares, nas ONGs e grupos que se formam por meio da internet ou de partidos políticos.

Por sua vez, Gohn (2012, p. 42) entende as expressões artísticas como agências enunciadores de saberes:

> O debate sobre a “crise da modernidade” trouxe à tona a questão da racionalidade e o questionamento da racionalidade científica como a única legítima. Outras dimensões da realidade social, igualmente produtoras de saberes, vieram à tona, tais como as advindas do mundo das artes, do “mundo feminino” das mulheres, do corpo das pessoas, das religiões e seitas, da cultura popular, das aprendizagens cotidianas pela via da educação não formal. E estas outras racionalidades estão predominantemente presentes no campo das experiências de participação em lutas e movimentos sociais, culturais etc.

Para Gohn (2015, p. 16), a educação, em um entendimento amplo, compreende a articulação entre: *i)* educação formal, que consiste na educação recebida na escola, de acordo com normas e regulamentos próprios, em que o aprendizado é norteado pela distribuição do conteúdo em disciplinas; *ii)* educação informal, ou seja, aquela assimilada no ambiente familiar, pela classe social, pela interação com demais pessoas no local onde se vive, decorrente da religião que se professa etc.; e *iii)* educação não formal, em que o aprendizado é proporcionado em decorrência de um processo “sociopolítico, cultural e pedagógico de

formação para a cidadania", e envolve um "conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais".

A educação não formal não substitui ou compete com a escola, mas pode ajudar a complementar o que esta oferece articulando saberes obtidos em diferentes espaços.

> Quando acionada em processos sociais desenvolvidos em comunidades carentes socioeconomicamente, ela [a educação não formal] possibilita processos de inclusão social por meio do resgate da riqueza cultural daquelas pessoas, expressa na diversidade de práticas, valores e experiências anteriores. [...] Ela não substitui a escola, mas também não pode ser vista como mero coadjuvante [...]. Ela tem condições de unir cultura e política (aqui entendida como *modus vivendis*, conjunto de valores e formas de representações), dando elementos para uma nova cultura política (GOHN, 2015, p. 19)

No que se refere ao *hip-hop*, pode-se apontar o surgimento das posses paulistanas[28] no início dos anos 1990 como uma iniciativa nesse sentido. Como organizações sociais autônomas, orientavam-se tanto pelo desenvolvimento dos elementos artísticos do *hip-hop* (*rap*, *break*, *grafiti*) quanto pela intervenção política local. Por meio da arte, as posses passaram a promover intervenções no espaço público, atribuindo a seus indivíduos uma noção de pertencimento a um grupo, em resposta aos processos sociais desagregadores (SILVA, 1998, p. 12).

Wivian Weller (2011, p. 32-33) também menciona o projeto "Rap...ensando educação", levado a cabo pela Secretaria de Educação de São Paulo, na gestão de Eloísa Erundina (1989-1992) como de grande importância. O projeto, tendo *rappers* como coorganizadores dos eventos, previa a concessão de espaço em escolas públicas para a realização de shows de *rap* e palestras sobre temas que iam de racismo a doenças sexualmente transmissíveis. Para Weller, essas iniciativas contribuem sobremaneira para o desenvolvimento do espírito crítico e do papel político e cultural assumido pela primeira geração do *hip-hop* em São Paulo, que se tornou referência para as gerações seguintes na cidade e em outras localidades.

A maioria dos autores com os quais trabalho na pesquisa atua fortemente junto a escolas da periferia, quer seja promovendo eventos dentro da escola, quer seja levando os alunos a experimentar outras possibilidades. Ferréz costuma divulgar em sua página no

---

[28] As primeiras posses brasileiras, surgiram inspiradas na Posse Zulu Nation (Nação Zulu), fundada por Afrika Bambaataa nos anos 1970, no Bronx, distrito de Nova York. A Zulu Nation promovia palestras, intituladas *Infinity Lessons*, em que eram disseminados conhecimentos acerca de prevenção de doenças, alimentação, matemática, ciências, economia, entre outras. A Zulu Nation ramificou-se por várias partes do mundo, como Japão, França, Reino Unido, Austrália, Canadá e África do Sul, entre outros. Mais informações sobre a Zulu Nation estão disponíveis em: <http://www.zulunation.com/>.

Facebook essas incursões, que já faz há bastante tempo. Da mesma forma acontece com Sérgio Vaz, que explica um pouco essa interação no que se refere aos saraus da Cooperifa:

> A escola é lugar de muitas histórias. Aos poucos, professores e alunos foram chegando ao sarau. Antes da Cooperifa, fazíamos o projeto "Poesia contra violência". Eu ia às escolas, explicava que era escritor e pedia para bater um papo com os alunos. Reuníamos os alunos e falávamos de poesia. Eles se espantavam. "Você é novo, escritor e está vivo!" Eles pensavam que todo escritor, ou era velho ou já havia morrido. Percebi o distanciamento dos alunos da literatura, da arte. Enxergavam o escritor como figura sagrada. Então, convidei os professores para trazerem os alunos aos encontros. Para retribuir a visita, fazíamos o sarau na escola. Nosso papel é mostrar para os meninos que a escola é muito importante. Nós chegamos à escola como aliado. Ajudamos a mobilizar os alunos. O professor mostrava que o escritor era próximo, também morava na periferia, criando uma identidade com os alunos. Quando visito a escola cito Mano Brown, vocalista do grupo de rap Racionais MC's, e digo: "Isso é poesia". "Então, eu gosto de poesia", respondem os meninos. Somos parceiros do professor. Associamos a escrita a uma coisa boa. Os alunos passam a ver, a ouvir o outro – isso é protagonismo. Escreve-se um poema e sabe-se que ele será lido, aplaudido, no nosso sarau. Apostamos nele como escritor. Não é uma aula de teoria. Nós o convidamos a escrever. No meio do barulho, da animação, se faz poesia. Não há disputa. Todos são incentivados. O importante é perceber o gancho, sentir o código do lugar. O fazer ajudou a despertar a vontade de escrever. As pessoas escrevem suas poesias, mostram umas para as outras, querem uma opinião. Sempre pergunto: "Você achou legal?". É delicado interferir. Com muito jeito, pedimos para que leia novamente o verso. Tem palavra repetida? Escreveu duas vezes a palavra "saudade". Será que dá para trocar por outra: "lembrança", "recordação", "nostalgia". Você vai dando pistas. Tira o excesso, limpa as arestas, sem interferir na essência. O poema é do autor (VAZ, 2014, s.p.).

Figura 8 – Foto de Sérgio Vaz no Facebook, com alunos da Escola Idêmia de Godoy em Guaianazes (Zona Leste de São Paulo), após a realização de um sarau na escola



Fonte: Facebook. Disponível em: <https://goo.gl/mgCy6P>. Acesso em: 26 nov. 2015.

Figura 9 – Foto de Ferréz no Facebook, retratando visita a uma escola em Aquiraz/CE



Fonte: Facebook. Disponível em: <https://goo.gl/0KlMJ2>. Acesso em: 26 nov. 2015.

Figura 10 – Foto de Ferréz no Facebook, com um aluno da escola em Aquiraz



Nota: Na legenda da foto, Ferréz comenta: “Um menino estava chorando, eu chamei ele e perguntei. – O que aconteceu, você quer um CD, um livro? – Não moço, é porque eu nunca vi um escritor. Eu abaixei e olhei bem nos olhos dele, dei um abraço e estou com ele abraçado até agora, acho que nunca vou desabraçar.”

Fonte: Facebook. Disponível em: <https://goo.gl/pos3WH>. Acesso em: 26 nov. 2015.

Esse caráter pedagógico está presente não apenas nas atitudes, mas nos próprios textos literários. Em muitos, o discurso vem imbuído de ensinamentos que funcionam como uma cartilha, cheia de conselhos e preceitos morais para os jovens da periferia não se envolverem com a violência e com as drogas, ou de incentivos para que leiam, estudem e

enfrentem as dificuldades com dignidade. Isso se vê, por exemplo, em várias letras do *rapper* Emicida, como em *E agora?*

> Aí, cê pode ter 13 anos pra sempre ou mais
> Botar a culpa nos boy ou nos seus pais
> Só xingar o sistema ou resolver o problema
> Adotar a Lei de Murphy como lema
> Mas saiba que culpar a vida, djow
> É como o atacante culpar a bola porque não sai gol.

Assim, o narrador que se põe a narrar sua história ou a história de outros, suas mazelas, erros e acertos, tem também o propósito de dar exemplo para seus semelhantes, especialmente às novas gerações.[29] O forte tom autobiográfico sugerido pela leitura de muitos dos textos tem a função de compor uma outra história possível, e pode ser interpretado também como uma narrativa de formação e/ou de provação (amplamente usados na prosa romanesca tradicional), em que aparecem heróis e vilões em relação aos quais o narrador se coloca moralmente. Não se trata de simplesmente relatar as condições de vida da periferia, ou os acontecimentos trágicos aos quais seus personagens são submetidos, mas também da construção do caráter dos sujeitos, em que o ambiente urbano aparece como "escola" na qual o homem se forma.[30] Um ótimo exemplo dessa relação são as letras do *rapper* Ogi, que compõem seu disco "Crônicas da cidade cinza". Selecionamos aqui, por exemplo, *A vaga*:

> saí à captura num ônibus lotado
> às 5 da matina, num dia acinzentado
> eu tava precisando de uma remuneração
> sonhava em superar os meus dias de cão
> numa bolsa aberta eu vejo um pote de Danone
> e um CD do Ramones, também um iPhone
> quando a minazinha moscou, mão coçou
> consciência me alertou com trombones
> dei sinal, desisti, logo refleti [...]
> esse é o teste pra você provar o seu valor
> existirão atalhos por onde for
> preste atenção no que o mundão lhe oferecer
> a vaga tá lá esperando você [...]

Se, por um lado, temos como pano de fundo um ambiente que não só situa a narrativa, mas diz muito acerca de seus personagens e das dificuldades que enfrentam (o ônibus lotado, o desempregado que sai "à captura" de um emprego às 5h da manhã), por outro, temos a narração do conflito interno pelo qual o personagem passa ao tentar resistir

[29] Assim com diz Criolo, em *Na linha de frente*: "Quem tá na linha de frente / Não pode amarelar / O sorriso inocente / Das crianças de lá".

[30] "Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola", diz a letra de "Da Ponte Pra Cá", dos Racionais MC's.

à tentação de roubar a moça distraída que esqueceu a bolsa aberta (o teste recompensado com a vaga de emprego).

A repercussão desses textos comprova a validade da intenção. Em 27 de setembro de 2016, Sérgio Vaz publicou em sua página do Facebook um dos textos de seu livro mais recente, *Flores de alvenaria* (2016).

Figura 11 – Postagem de Sérgio Vaz no Facebook

Flores de alvenaria
SÉRGIO VAZ
Poeta Sérgio Vaz
@poetasergio.vaz2
Página inicial
Sobre
Fotos
Curtidas
Vídeos
Publicações
Criar uma Página
Curtiu
Enviar mensagem
Salvar
Mais
Poeta Sérgio Vaz
27 de setembro às 11:00

A LIBERDADE CUSTA CARO

Outro dia na rua:

-E aí poeta, firmeza total?
-Firmeza rapaz, na paz?
-Ah, mano, correndo feito louco.
-É isso mesmo.

-Pra falar bem a verdade, tô pensando em entrar pro crime.
-O que? Tá louco?
-Pô, trabalho pra caraí e tô sempre duro.
-Nada a ver, não a sua cara...
-É, mas...

-Posso te fazer uma pergunta?
-Ô, poeta, claro!
-Se você estivesse preso e tivesse dinheiro, quanto você pagaria pela sua liberdade?
-Cê é loko, pagaria até um milhão, mano.
-Então..
-Então o que?
- Você está na rua, livre, e ainda por cima está economizando 1 milhão de reais.
-Carái tio, não tinha pensado nisso.
-Pois é... vai viver a vida, moleque, e deixa de pensar besteira.
-Poeta, você é zica.
-Bora ser feliz.

-Desculpaí, é que as vezes...
-Deixa isso pra lá, vamos gastar essa liberdade junto.

-Quer um dinheiro emprestado?

-Ha ha ha ha ha.
-Ha ha ha ha ha.

-Moleque?
-Fala?
-Agora você me deve 1 milhão de dias na rua.
-Vô te pagar dia por dia.

-Ha ha ha ha ha.
-Ha ha ha ha ha.

Sergio Vaz

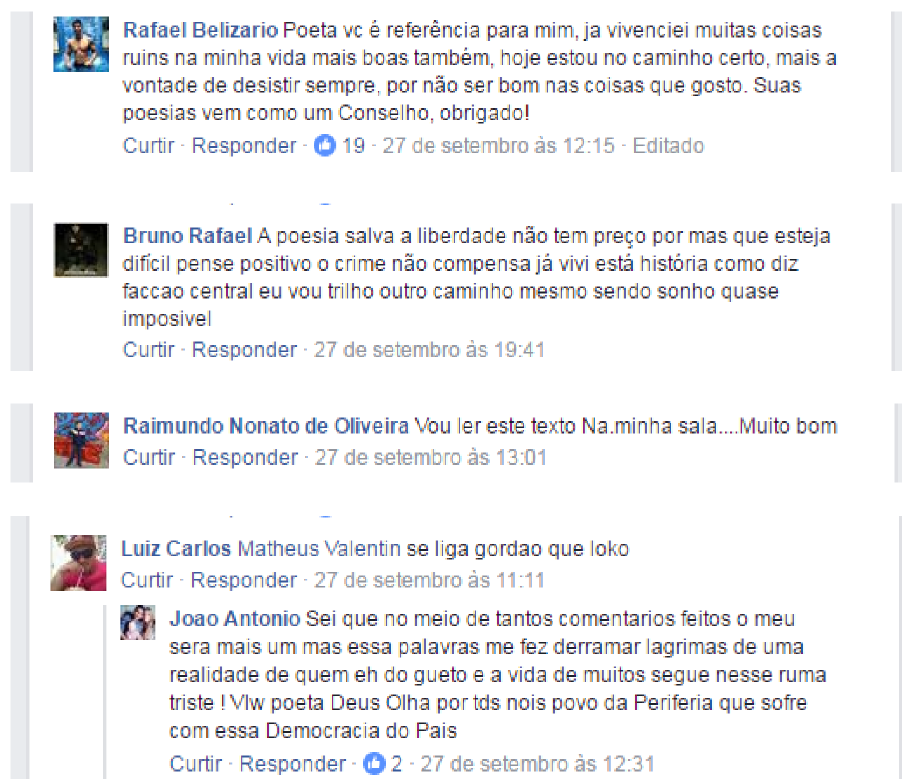
Do livro #floresdealvenaria Global Editora

Curtir Comentar Compartilhar
1,8 mil
Principais comentários
471 compartilhamentos
75 comentários

Fonte: Facebook. Disponível em: <https://goo.gl/KnCAVd>. Acesso em: 2 out. 2016.

Trata-se de um diálogo em que o personagem poeta encontra com um conhecido que lhe declara estar pensando em entrar para o mundo do crime. O poeta, fazendo uso de uma retórica digna de um diálogo socrático, consegue demovê-lo dessa ideia. Para além da quantidade de curtidas (1,8 mil) ou de compartilhamentos (471), quero chamar atenção para os comentários de alguns seguidores da página (Figuras 11 e 12).

Figura 12 – Comentários à postagem de Sérgio Vaz no Facebook



Fonte: Facebook. Disponível em: <https://goo.gl/KnCAVd>. Acesso em: 2 out. 2016.

Percebe-se que existe uma identificação forte dos leitores com a situação narrada e o ensinamento moral nela embutido. No primeiro comentário aqui selecionado, de Rafael Belizario, as poesias de Vaz são comparadas a um “Conselho”; já no segundo, Bruno Rafael afirma: “A poesia salva”. No terceiro comentário, da parte de Raimundo Nonato, que em seu perfil pessoal verificamos que se trata de um professor da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, já encontramos uma declaração que evidencia o potencial de multiplicação da mensagem. Por fim, há ainda o depoimento de João Antonio, impregnado de emoção catártica. Esses exemplos reforçam o poder que esses textos têm de afetar positivamente os leitores e, por meio do apelo produzido pela identificação com os textos,

criar conexões que acabam por fazer rodar a roda da educação/formação na periferia, visto que a função educativa da literatura decorre do fato de ela produzir impacto na vida dos sujeitos que dela usufruem.

2.4 Discriminação e violência

Em vez de entender a representação como presença de uma ausência, nas obras de literatura marginal/periférica, observa-se o estranhamento gerado em face do discurso hegemônico, pois estamos diante da presença mesmo, da legitimidade em sua plenitude. Não é por acaso que no prólogo de uma das músicas do *rapper* Emicida, intitulada *E agora?*, ouve-se a seguinte afirmação: “Você vai ser tão real, mas tão real, que os caras vão achar que você é de mentira!”

Na literatura marginal/periférica, vemos irromper ressentimentos acumulados no tempo que invadem o espaço público na forma de reivindicações múltiplas (POLLAK, 1989). Reivindicações essas que tanto podem emergir pelas vias normais de representação política – que no caso dos negros, sabe-se, é ainda desigual, visto que estes permanecem numericamente excluídos dos espaços de decisão e poder –, quanto pode ser processada artisticamente, colaborando para o trabalho de esclarecimento e fortalecimento coletivo. Assim, com seu poema “Greve”, Zinho Trindade problematiza:

> [...]
> E o justo não desvia do seu rumo
> O sistema nos agride no hospital, nas ruas, filas, dia a dia
> Escreveu não leu, o tiro comeu, menor se fodeu e a polícia venceu
> O errado sou eu?
> Só pro sistema valeu!
> Quantas greves de fome devemos fazer?
> Ou fazemos todos os dias por obrigação? (TRINDADE, 2011, p. 59).

O último verso propõe uma reflexão de via dupla. Se, por um lado, denuncia a condição extremada de privação a que o sistema submete os que estão à margem (a “obrigação”), por outro, ao enfatizar a rotina dessa condição (“todos os dias”), também se investe de uma capacidade quase sobre-humana de resistência, de tal modo que a falta se transfigura em força. Essa resistência assume, então, dupla acepção: resistir é, ao mesmo tempo, não sucumbir e se opor. Não se trata de um movimento esporádico e específico de reação (uma greve), mas de uma resistência cotidiana (SCOTT, 2011), em que, por trás da máscara de submissão, a fome alimenta a tomada de consciência do “justo”, em contraposição à sociedade que tenta corrompê-lo.

Ao lado do problema das drogas, do crime e da morte, a violência policial também é uma constante nesses textos, porém problematizada sob a ótica de quem sofre essa violência, muitas das vezes, injustamente e, na maioria das vezes, em virtude da cor da pele. Como muito bem lembrou Nill Rapper, do grupo paulista MRN, "a função do *rapper* é testemunhar o que acontece nas ruas, incluindo a violência policial. [...] O problema não é a música, mas quem canta. Roqueiros como os Titãs podem dizer 'polícia para quem precisa de polícia' sem sofrer as mesmas consequências que a gente" (apud HERSCHMANN, 1997, p. 110). Sem dúvida é o que acontece, como vimos em episódio recente, quando após um show em Belo Horizonte, Emicida foi preso por causa dos versos da música *Dedo na ferida*, composta em protesto à violência policial empregada na desocupação da favela do Pinheirinho e que fez muitas vítimas:

> Porque a justiça deles só vai em cima de quem usa chinelo
> E é vítima, agressão de farda é legítima.
> Barracos no chão, enquanto chove.
> Meus heróis também morreram de overdose
> De violência, sob coturnos de quem dita decência.
> Homens de farda são maus, era do caos,
> Frios como halls, engatilha e plau!
> Carniceiros ganham prêmios,
> Na terra onde bebês, respiram gás lacrimogênio.

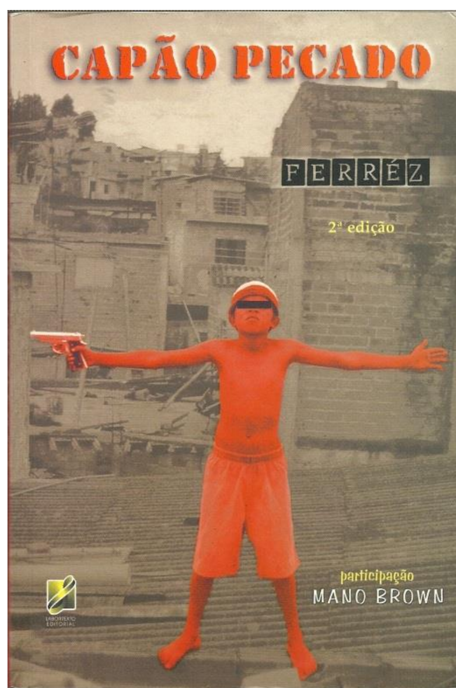
De acordo com Bourdieu (1996, p. 261), toda posição é objetivamente definida pela situação dos ocupantes em relação à estrutura de distribuição do capital e/ou do poder que "comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo". Assim também

> o princípio de mudança das obras reside no campo de produção cultural e, mais precisamente, nas lutas entre agentes e instituições cujas estratégias dependem do interesse que têm, em função da posição que ocupam na distribuição do capital específico (institucionalizado ou não), em conservar ou em transformar a estrutura dessa distribuição, portanto, em perpetuar as convenções em vigor ou em subvertê-las (BOURDIEU, 1996, p. 264).

Ferréz é um autor que sempre soube observar e subverter muito bem esses jogos de poder que permeiam o campo literário. É interessante observar, por exemplo, que na edição de *Capão pecado* publicada primeiramente pela editora Labortexto, havia uma menção à participação de Mano Brown na capa. Essa participação, na verdade, correspondia a um pequeno texto que abria a primeira parte do livro.[31]

[31] O livro se divide em cinco partes e, da mesma forma, nas outras partes, também havia um texto de abertura de outros representantes do movimento *hip-hop*.

Figura 13 – Capa da 2ª edição do romance Capão pecado, de Ferréz, publicado pela Labortexto



Já em edição mais recente, da editora Objetiva, o texto de Mano Brown passou a compor a orelha do livro, espaço editorial geralmente reservado para que um especialista, um crítico literário ou um escritor de renome ateste a qualidade do livro e o recomende.[32]

O que esse simples deslocamento propõe é o alçamento de Mano Brown, de uma posição que antes era acessória, para uma posição de superioridade, passando a figurar, assim, como referência para os leitores e para o campo literário que o recebe dessa forma.

Não é novidade entre os pesquisadores constatar que, no Brasil, o *hip-hop* se configurou como "espaço de partilha e experiências e de elaboração de estratégias de enfrentamento do racismo e do preconceito". Conforme afirma a professora Wivian Weller (2011, p. 16), compartilhando experiências comuns vividas no contexto urbano – em especial, da periferia –, bem como um passado de escravidão e um legado de africanismos, entre outros aspectos em comum, muitos jovens se apropriam do *hip-hop* visando à "construção de identidades, no enfrentamento da segregação socioespacial e da discriminação étnico-racial". No que diz respeito ao *hip-hop* e ao protagonismo negro, não por acaso, a primeira posse brasileira tinha o nome de Sindicato Negro.

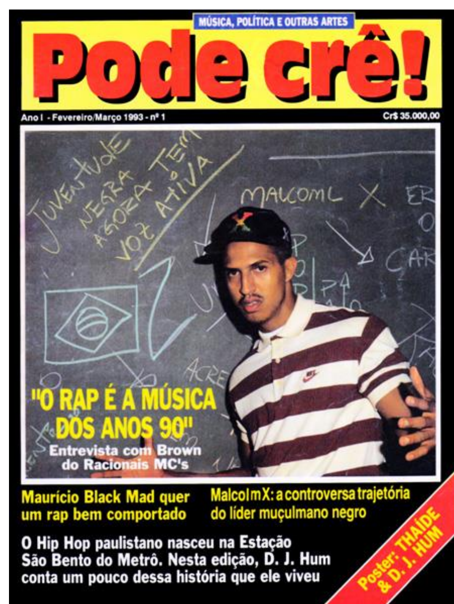
---

[32] Na edição da Labortexto, a orelha é assinada pelo *rapper* Gaspar, integrante do grupo Z'África Brasil. O texto de Gaspar, em tom militante, volta-se mais para o problema racial, aproximando quilombos e periferias. O texto de Mano Brown, por sua vez, é centrado no Capão Redondo, trazendo já para a orelha um pouco da ambientação da obra.

Fazendo-se um retrospecto, a emergência e a influência da *black music* internacional em São Paulo, na década de 1970, fortalecia a identidade coletiva do negro tanto no aspecto estético quanto no político, porque permeado por uma posição claramente de protesto contra as desigualdades e contra o racismo. Essas manifestações artísticas puderam, aos poucos, esclarecer a população acerca do mito da democracia racial,[33] o que era proibido até então, em virtude da censura imposta pela ditadura.

Com a ascensão do movimento *hip-hop*, começaram a surgir as parcerias com organizações não governamentais (ONGs), como o Geledés (Instituto da Mulher Negra) a partir de 1991, que, entre outras atividades, promovia a publicação da *Pode crê*, primeira revista brasileira especializada em *hip-hop*. Com esse apoio, os jovens puderam aprofundar, de forma mais organizada, seus conhecimentos acerca da história do movimento negro. A partir daí o *rap* passou a ter entrada também nas escolas públicas, onde eram promovidos *shows* de *rap* e palestras com os jovens.

Figura 14 – Primeira edição da revista *Pode crê!* (fev./mar. 1993), com Mano Brown, então com 23 anos, na capa



O sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva (2011) também constata, em sua pesquisa de doutorado sobre literatura negra e literatura marginal/periférica, que a literatura produzida por autores negros é praticamente indissociável de seu papel como

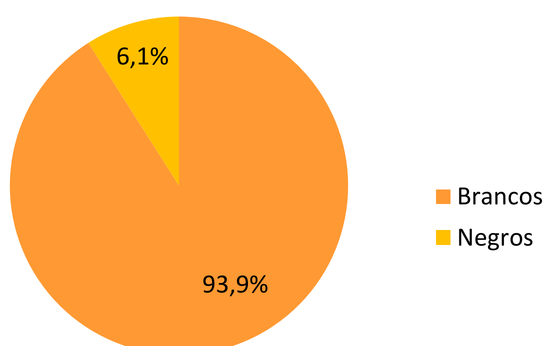
[33] Para saber mais sobre a questão do mito da democracia racial, recomendo os textos de Antônio Sérgio Alfredo Guimarães ([s.d.]; 2006).

ativistas. Ou seja, atualmente, quase todos os escritores periféricos estão engajados em algum movimento cultural e atuam na cena pública.

Assim, diante da imposição de subalternidade a que historicamente são submetidos os negros – a quem é negado quase tudo, inclusive o direito a se manifestar artisticamente –, quando ocorre “a negação da negação”, instaura-se o que Silva chama de “insólito”, ou o tipo de produção que, no Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (UnB/CNPq), costumamos chamar de “objeto indisciplinado” para a crítica literária tradicional, que nem sempre aceita passivamente a entrada desses textos nos circuitos acadêmicos.

A fim de contextualizar brevemente o problema racial na ficção brasileira, convém citar a extensa pesquisa sobre os personagens da literatura brasileira contemporânea, realizada na Universidade de Brasília sob a coordenação da profa. Regina Dalcastagnè, e da qual participei ao longo de três anos. Nessa pesquisa, foram trabalhados os 258 romances publicados entre 1990 e 2004 pelas três principais editoras brasileiras: Record, Rocco e Companhia das Letras (DALCASTAGNÈ, 2005). A partir da leitura dos romances, foram analisados 1.245 personagens, dos quais 990 são brancos/as e apenas 98 negros/as. A pesquisa gerou uma profusão de dados, e alguns deles são interessantes de serem observados mais detidamente, conforme os gráficos e as tabelas a seguir, nos quais destaco a representação de personagens negras em contraposição às brancas.[34]

Gráfico 1 – Cor dos autores (1990-2004)*

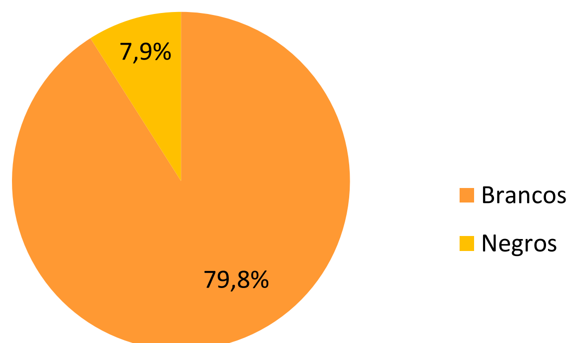


Nota: * De um total de 165 autores.

Fonte: Pesquisa Personagens da Literatura Brasileira Contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2005).

[34] Para fins dessa tese, descartei os dados referentes a personagens indígenas, orientais e outros, que, observe-se, são menos significantes ainda em relação ao total. Para ver esses dados, ver Dalcastagnè (2005).

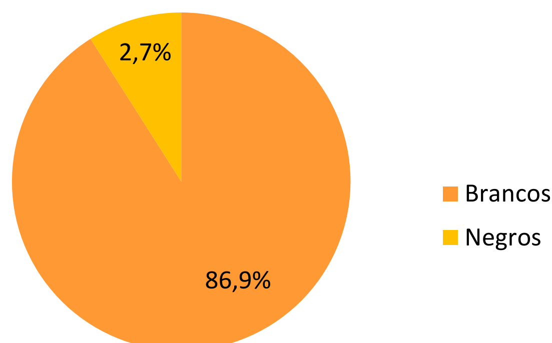
Gráfico 2 – Cor das personagens – todos (1990-2004)*



Notas: * Inclui narradores, protagonistas e coadjuvantes.

Fonte: Pesquisa Personagens da Literatura Brasileira Contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2005).

Gráfico 3 – Cor das personagens – narradores (1990-2004)



Fonte: Personagens da Literatura Brasileira Contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2005).

Tabela 1 – Estrato socioeconômico x cor da personagem (1990-2004)

(Em %)

	elite econômica	classes médias	pobres	miseráveis	sem indícios	outro	não pertinente
branca	36,2	56,6	15,5	1,8	1,6	0,1	0,2
negra	10,2	16,3	73,5	12,2	1,0	1,0	-

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas para a variável "estrato socioeconômico", visto que um mesmo personagem pode mudar de estrato ao longo da narrativa, constando assim duas vezes para fins de contagem dessa variável.

Fonte: Pesquisa Personagens da Literatura Brasileira Contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2005).

A pesquisa relaciona também as profissões atribuídas aos personagens nas narrativas. Verificou-se que, quando a personagem é branca, as três profissões de maior

incidência são, respectivamente: dona de casa,[35] artista (teatro, pintura, música etc.) e escritor(a). Por sua vez, quando a personagem é negra, as profissões mais citadas são: bandido(a), empregada(o) doméstica(o) e escravo.

Esses poucos dados são suficientes para comprovar que, na cena literária brasileira, os negros estão radicalmente subrepresentados e, quando aparecem, em geral, são representados por meio de estereótipos negativos.

É claro que há exceções e alguns autores se empenham em quebrar esse paradigma. Mas, mesmo quando há exceções e quando se adota uma postura crítica, é preciso considerar que ainda existe a questão latente da legitimidade. Como afirma Regina Dalcastagnè, no texto que apresenta os dados da pesquisa:

> o problema da representatividade não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16).

Se, por um lado, por meio de uma opressão ideológica, os próprios grupos marginalizados são induzidos a internalizar as imagens estereotipadas e inferiorizadas oferecidas pelos dominantes, por outro, eles resistem a essas visões depreciativas e buscam reconhecimento como seres plenos de subjetividade, de desejos e possibilidades. Um meio de alcançar isso tem sido por meio da literatura, que, não se pode negar, tem um papel importante na reprodução de valores e na formação de opinião.

Vejo, então, que a produção dos autores desse universo *hip-hop* distingue-se de outras expressões por reafirmar a diferença, colocando-se claramente em oposição à noção de democracia racial que, desde a década de 1940, fez-se presente no discurso de alguns destacados intelectuais (GUIMARÃES, [s.d.]). Um exemplo paradigmático é uma das letras mais famosas do grupo de *rap* Racionais MC's, "Negro drama".

Ao longo de sua letra, "Negro drama" remete a todo um histórico de injustiça e questiona, sobretudo, o padrão preconcebido atribuído ao negro no imaginário social e cultural brasileiro, alertando para o diferencial da sua perspectiva, quando diz: "eu não li, eu não assisti / eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama".

Esse tema é tratado também por Ferréz, no conto "Fábrica de fazer vilão", do livro *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006). Nesse conto, o personagem e sua família são

---

[35] Cabe observar que, como entre os personagens homens há maior variedade de profissões, mas entre as mulheres brancas a maioria é retratada como dona de casa, na listagem geral de ocorrências, sobressai-se esta ocupação como a mais recorrente.

surpreendidos à noite por uma batida da Rota, e o diálogo é bastante marcado pela violência policial.

Quando a dona da casa, ofendida por ter sido chamada de macaca, manifesta-se afirmando que “todo mundo na rua é preto”, o policial retruca: “Ah! Ouviu essa, cabo, todo mundo na rua é preto. Por isso que essa rua só tem vagabundo” (p. 12).

Na sequência, o policial pergunta em que o narrador trabalha, e ele responde que está desempregado. Então o policial o corrige dizendo: “Tá é vagabundo”. E sentencia: “Você é um lixo [...], vai roubar, caralho, sai dessa.” E ele responde: “Sou trabalhador”. E pensa consigo mesmo: “Eu canto *rap*, devia responder a ele nessas horas, falar de revolução, falar da divisão errada do país, falar do preconceito, mas...” (p. 13). No não dito das reticências entendemos que, intimidado pela pistola na mão do policial, correndo risco de perder a vida, ele se vê forçado a permanecer calado.

Já Zinho Trindade, no poema intitulado “Munição”, que remete aos métodos violentos e covardes da Rota[36] e menciona o massacre do Carandiru, mostra o quão desproporcionais são as “munições” da polícia – granada, fuzil, colete à prova de balas –, do povo da periferia – coragem, respeito, aperto no coração – e do poeta – tinta, lápis, borracha e sede por justiça. Ao final do poema, sugere que a mesma mão que “aperta o gatilho” também pode “entregar um livro”.

2.5 As guerreiras: notas sobre a literatura marginal/periférica escrita por mulheres

> *Sei – porque sinto na pele – que somos a mesma pessoa: eu, minha família, meus vizinhos. Se um morre ou passa fome ou outro aperreio, também sou eu quem estou morrendo, passando fome e todo o resto.*
>
> Dinha

Em um texto publicado na *Folha de S. Paulo,* em 24 de abril de 1994, a escritora Marilene Felinto afirmou:

> O universo literário feminino é pobre, limitado, cheio de conflitos insignificantes, que nascem do umbigo das mulheres e se encerram neles mesmos. É uma literatura umbilical, centrada no corpo: quem aguenta mais descrições de orgasmos, menstruação, gestação e parto?

---

[36] Rota é o acrônimo de Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, que corresponde a uma modalidade de policiamento de choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo.

Se as palavras de Felinto soam duras e, certamente, incitam uma série de questionamentos, é preciso reconhecer que é assim que o senso comum enxerga a literatura de autoria feminina.

Contudo, a crítica feminista mais atual considera relevante estudar a "narrativa de autoria feminina pelo viés da questão corporal, uma vez que o corpo aí representado é local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas" (XAVIER, 2008, p. 21). Edma de Góis também afirma que

> a introdução do corpo nas reflexões de gênero dá um passo importante para a discussão a respeito das diversidades corporais, da representação e da luta pela significação dos corpos, tendo em vista as subjetividades em contraponto ao padrão construído e imposto de modo vertical, por equipamentos como o Estado, a escola e a mídia (GÓIS, 2013, p. 39).

Para se ilustrar essa tensão, trago aqui uma experiência recente – não estou bem certa se crítica ou debochada, tendo a crer na segunda opção –, encenada pelo crítico de literatura, cinema e artes Luciano Trigo, que publicou quatro poemas no jornal *Rascunho*, justamente com o título: "quatro poemas escritos como se eu fosse mulher".[1] Nos primeiros três poemas, a voz do eu-lírico é a de uma mulher casada que deseja ardentemente seu marido. No entanto, pelos versos de dois dos poemas publicados, é possível constatar que o marido tem uma relação extraconjugal, motivo pelo qual a esposa passa a desejar estar no lugar da amante.

Trecho do poema 1:

Na superfície da sua pele
banhada de luz e desejo,
vejo a marca de outro beijo:
da amante, labareda
suja, alagada e nua
como a rua.

[...]

Trecho do poema 2

Aprendi a seduzir:
me entrego e me esfrego
como uma vadia,
sem sonho nem ilusão:
sou só corpo, alma não.

[...]

Sei que não sou amada, mas
quando ele se deita e enfia
com aspereza,
e sinto seu peso
e sou comida e consumida,
tenho a certeza
de que nada mais importa na vida.

Pelos dados da pesquisa sobre os personagens na narrativa brasileira contemporânea já citada (DALCASTAGNÈ, 2005), verifica-se que a participação das mulheres como autoras é bastante restrita (72,7% dos autores são homens), e como personagens, bastante

[1] Disponível em: <http://rascunho.com.br/motivo/.>

tímida (apenas 28,9% das mulheres são protagonistas) e, sobretudo, estereotipada (a ocupação mais recorrente para elas é a de dona de casa e, quando negras, domésticas e prostitutas). Apesar disso, fazendo um recorte de gênero nos dados obtidos pela pesquisa sobre os personagens da narrativa brasileira contemporânea, Dalcastagnè observa que, quando autoras, "as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero" (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 58).

Em uma breve investida aqui, também é possível reunir informações que ajudam a traçar um perfil da produção literária das mulheres integradas universo da literatura marginal/periférica. Assim, podemos aproveitar para fazer algumas comparações e confirmar ou refutar afirmações correntes.

Diferentemente da pesquisa de Dalcastagnè, que trabalha com obras publicadas por grandes casas editoriais, as obras publicadas, nesse caso, são em geral produto de autopublicação ou beneficiadas por editais do governo estadual ou municipal. Em sua maioria, são publicações modestas, com tiragens pequenas e cuja distribuição e comercialização costuma ser feita diretamente pelas autoras ou durante a realização de saraus e outros eventos em que elas se apresentam.

A expressão guerreiras no subtítulo desta seção não é ao acaso; é assim que as mulheres se autointitulam em grande parte desses textos. Como mulheres que vivem na periferia, além dos desafios impostos pelo simples fato de existir como mulher numa sociedade machista e patriarcal, acrescenta-se, ainda, toda a dificuldade decorrente de uma situação social de injustiça e opressão experienciada nos espaços em que vivem e pelos quais circulam. A propósito, esta é uma identidade primordial compartilhada nos textos, uma identidade que é dada pelo espaço em que se vive: a periferia. Se, quando representadas pelos escritores da elite, as mulheres circunscritas a espaços suburbanos costumam ser reduzidas a características como ignorância, promiscuidade, marginalidade etc., quando retratadas por si mesmas, pode-se dizer que as desigualdades sociais permanecem, mas são narradas por outro prisma, em que as mulheres retratam sua subjetividade de forma muito mais profunda e plural, subvertendo a visão superficial que se atribuía a elas.

É interessante notar o quão recorrente é a afirmação dessas autoras como feministas, diferente do que ocorre com algumas escritoras de elite, que costumam recusar publicamente o adjetivo, por mais que seus textos indiquem o contrário – talvez por receio

de distorções e preconceitos em relação à sua produção. Ou seja, em que pese uma opressão bastante arraigada, as autoras marginais são mais contundentes politicamente.

De partida, essas autoras enfrentam a dificuldade de se fazerem presentes nos saraus e circularem para a divulgação de seus livros. Têm de contornar o ciúme dos maridos e mesmo o desrespeito manifestado por outros frequentadores desses locais (que insistem nas cantadas, por exemplo). É interessante recordar que, em 2011, mulheres frequentadoras dos saraus se uniram em um protesto contra comportamentos machistas aos quais elas estão sujeitas nos saraus. Durante a manifestação, elas circularam pelos saraus usando mordaças e cartazes.[2]

É preciso considerar que, nem sempre, publicar um texto é o objetivo principal dessas mulheres. Ter um texto publicado em uma coletânea, para algumas, funciona antes como um registro, isto é, importa mais a possibilidade de deixar uma marca de sua participação, do que um real projeto de se tornarem escritoras. Daí se explica, em parte, a falta de tratamento literário que se poderia apontar em alguns textos, muitos dos quais, apresentam-se mesmo sob a forma de depoimentos e relatos biográficos, que ali se fazem presentes, sobretudo, como modelo de superação e incentivo para as mulheres da periferia. Mesmo alguns poemas se mostram bastante prosaicos, também impregnados por esse espírito.

Parece-me que o principal, para muitas mulheres que participam dos saraus e de outras atividades ligadas à literatura na periferia, é o engajamento em movimentos culturais de incentivo à leitura e à produção artística junto a escolas, bibliotecas e outros espaços de convivência. Nas descrições biográficas de quase todas consta algum tipo de participação nesse sentido. Em geral, o que é dito por elas nas biografias, nas entrevistas, é que não escrevem para melhorar de vida e sair da favela – isso seria entendido como traição. O que esperam é contribuir como podem para melhorar a vida dos seus semelhantes, esclarecendo-os e incentivando-os – o que poderíamos relacionar com os princípios do *hip-hop*. Se talvez não possam ser considerados como literários de acordo com uma perspectiva estética devedora de critérios tradicionais de análise literária, tais textos, porém, não devem ser descartados. São importantes, em primeiro lugar, por dar voz a essas mulheres – o que já lhes é tradicionalmente negado –, mas também para que se tenha noção da complexidade delas, acabando por fornecer subsídios para compreender melhor alguns aspectos dos textos ficcionais propriamente ditos.

---

[2] O protesto foi registrado em vídeo, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pMQEvbM_8IM>.

São muitas as coletâneas publicadas a partir de saraus. Aqui me detive em tabular, apenas a título de exemplo, os dados referentes a duas séries de coletâneas que têm Alessandro Buzo como curador: Poetas do Sarau Suburbano; e Pelas Periferias do Brasil. Como agitador cultural, promotor do Sarau Suburbano e proprietário da livraria Suburbano, Buzo é um catalizador de escritores das mais diversas regiões de São Paulo e mesmo de fora da cidade.

Tabela 2 – Proporção de escritores e escritoras nas séries Poetas do Sarau Suburbano e Pelas Periferias do Brasil[1]

Livro	Total de autores/as	Homens	Mulheres	Homens (%)	Mulheres (%)
Poetas do Sarau Suburbano, v. 1	26	21	5	80,76	19,23
Poetas do Sarau Suburbano, v. 2	58	52	6	89,65	10,34
Poetas do Sarau Suburbano, v. 3	14	12	2	85,71	14,29
Poetas do Sarau Suburbano, v. 4	28	22	6	78,57	21,42
Pelas periferias do Brasil, v. 1	13	11	2	84,61	15,38
Pelas periferias do Brasil, v. 2	18	15	3	83,33	16,66
Pelas periferias do Brasil, v. 3	18	12	6	66,66	33,33
Pelas periferias do Brasil, v. 4	17	12	5	70,58	29,41
Pelas periferias do Brasil, v. 5	20	15	5	75,00	25,00
Pelas periferias do Brasil, v. 6	30	19	11	63,33	36,66
Total	**242**	**191**	**51**	**78,92**	**21,07**

Nota: [1] Em setembro de 2016, Buzo lançou mais um volume da série, que infelizmente não foi possível incluir a tempo nesta tese, que já estava em finalização.

Pela tabela, observa-se uma evolução nas duas séries, sendo que os volumes mais recentes trazem uma participação maior de mulheres. No entanto, no total, os dados evidenciam uma participação extremamente reduzida de mulheres como autoras dessas coletâneas – em números muito parecidos aos alcançados por Dalcastagnè em sua pesquisa.

Vale comentar que os volumes da série Pelas Periferias do Brasil, por exemplo, não tiveram nenhum critério de organização (daí Buzo se identificar como curador em vez de organizador). Segundo explicações do próprio Buzo, em depoimento pessoal,[3] os textos publicados lhe eram oferecidos pelos autores e pelas autoras a partir de contatos pessoais

[3] Em conversa informal durante visita à livraria Suburbano Convicto, em São Paulo, em 2013.

em eventos, viagens etc. À medida que os textos iam chegando, ele ia juntando e publicando, sem qualquer intervenção dele em relação a gostar ou não dos textos.[4]

Apesar de não ter tido essa preocupação de manter uma equidade de gênero em suas coletâneas, não se pode dizer que Buzo é hermético a essas questões. Em seu livro *Hip-hop: dentro do movimento*, o autor dedica um capítulo[5] para entrevistar as *rappers* e coloca-se a seguinte questão: "Elas são poucas no *hip-hop*, têm muito mais manos do que minas, mas isso precisa mudar, precisamos pensar por que isso acontece" (BUZO, 2010, p. 236). Nesse sentido, Buzo propõe perguntas que tentam pontuar o problema do machismo dentro do universo do *hip-hop*. Destacamos aqui as respostas de Re.Fem. – Revolta Feminista, que é MC, cineasta[6] e ativista de movimentos de mulheres e juventude negra:

> BUZO: *Hip-hop* no Brasil é machista?
>
> RE.FEM.: O *hip-hop* em si, dentro de seus fundamentos, de forma alguma é machista, homofóbico, racista. Essencialmente é um movimento inclusivo, mas é um movimento de pessoas, e como tais, somos parte integrante da sociedade, e se esta é desigual, machista e cheia de preconceitos, logo isso se refletirá dentro da nossa cultura. Mas conheço e tenho a sorte de trabalhar com homens que buscam reduzir o machismo e a desigualdade de gênero, social, racial... E homens que entendem que não precisa ser mulher para lutar pelos direitos das mulheres. Que ser feminista é lutar pelas garantias da equidade de gêneros. E principalmente: se reconhecer, se declarar feminista não vai influenciar em nada na sua orientação sexual (risos).
>
> BUZO: Por que são poucos os grupos femininos, e quais você destaca?
>
> RE.FEM.: Eu não tenho pesquisa formal sobre isso, mas pela minha caminhada pelas ruas deste Brasil *eu penso que o baixo número de mulheres se dá por esta cultura ser uma cultura originalmente de rua, e culturalmente nós mulheres não somos educadas para as ruas*, nossas brincadeiras são bonecas, casinha, comidinha, ajudar a mãe dentro de casa... As dos meninos são: futebol, pipa, carrinho... Rua, tudo brincadeira de rua, que incentivam a competição, trabalho em equipe e a convivência coletiva nas ruas. Para nós, mulheres, principalmente nos anos 1980 e 1990, onde o hip-hop ainda era uma cultura marginal, realmente, rua, poucas eram as que estavam lá. Tenho quase certeza de que esse é um dos principais motivos. Para mim, particularmente, não vi problemas, pois eu sou uma mulher de rua, pois fui criada nas ruas jogando futebol, soltando pipas, brigando com os garotos... Então estar e interagir com os homens e a rua é algo comum para mim, o que não é para a maioria das mulheres (BUZO, 2010, p. 234-235, grifo nosso).

Em relação aos textos propriamente ditos – e aqui se considera também os textos de outras coletâneas e publicações individuais –, observa-se que muitos não contradizem

---

[4] De fato, sua função foi mais de compilador dos textos, visto que a natureza de um trabalho de curadoria também envolve alguma organização dos textos, quer seja por um critério temático ou outro.

[5] Capítulo 8, intitulado "Mulheres no *hip-hop*: aqui elas têm voz ativa".

[6] Autora do documentário *Rap de Saia* (disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=p_r5Fihzz6A>) e do e do documentário *Mães do Hip Hop* (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3HMA9pLcJiA>).

totalmente a afirmação de Felinto, mas não reproduzem aqueles elementos na mesma proporção para merecer a generalização apontada em sua crítica. Há sim textos que falam de menstruação – inclusive um de Lidiane Ramos, interessante por ter a ousadia de dizer que odeia o fato de ter de ficar menstruada –, mas são esparsos. Também são poucos os textos que tratam da maternidade – em parte, talvez, porque a maioria das autoras seja composta por jovens que ainda não passaram por essa experiência. Em relação ao universo feminino, os temas recorrentes versam, principalmente, sobre:

- relação amorosa (conquista, rompimento, saudade);
- violência doméstica e abuso sexual;
- condição de mulher (desafios, feminismo, desigualdade);
- preconceito racial (identidade negra, cabelo etc.); e
- fazer literário (metalinguagem) e saraus.

No que se refere às relações amorosas, por exemplo, o interessante é ver que não são relatos de submissão; as mulheres se encantam com o jogo de sedução, admiram seus companheiros, mas, nos casos de fim de relacionamento, mostram reagir positivamente, mantendo a autoestima elevada.

São inúmeros os textos que tratam de violência doméstica direta ou indiretamente, e também há muitas histórias de abuso sexual. Em relação à violência doméstica, os relatos sofridos geralmente vêm como alertas para que as mulheres não caiam em armadilhas em nome do amor. Nas palavras de Elizandra Souza: “Amor que borra a maquiagem / Não deseje nem de passagem / Se espanca, merece tranca!”

A própria Elizandra tem um poema bastante provocador em que reflete sobre a omissão da sociedade diante desse problema:

> Só estou avisando, vai mudar o placar...
> Já estou vendo nos varais os testículos dos homens que não sabem se comportar
> Lembra da cabeleireira que mataram outro dia?
> E as pilhas de denúncias não atendidas?
> Que a notícia virou novela e impunidade
> Que é mulher morta nos quatro cantos da cidade...
>
> Só estou avisando, vai mudar o placar...
> A manchete de amanhã terá uma mulher dizendo:
> - Matei! E não me arrependo!
> Quando o apresentador questioná-la, ela simplesmente retocará a maquiagem.
> Não quer parecer feia quando a câmera retornar e focar em seus olhos, seus lábios...

Só estou avisando, vai mudar o placar...
Se a justiça é cega, o rasgo na retina pode ser acidental
Afinal, jogar um carro na represa deve ser normal...
Jogar carne para os cachorros procedimento casual...

Só estou avisando, vai mudar o placar...
Dizem que mulher sabe vingar
Talvez ela não mate com as mãos mas mande trucidar.
Talvez ela não atire, mas sabe como envenenar...
Talvez ela não arranque os olhos, mas sabe como cegar...

Só estou avisando, vai mudar o placar...[7]

Este poema inspirou também a *rapper* Lívia Cruz a compor uma música intitulada "Não foi em vão", e a gravar um clipe em que aparece preparando um café envenenado para o companheiro que a violentava por ciúmes.[8]

Em se tratando de mulheres que são, em sua maioria, negras, essa é uma temática que perpassa a esmagadora maioria dos textos, que, aqui e ali, fazem referência a: alguma característica física (sobretudo aos cabelos); alguma memória ancestral; elementos ligados às religiões de matriz africana e africanismos; ou, com grande frequência, alguma experiência de preconceito. No espaço dos textos, esses elementos servem a um trabalho de ressignificação e de construção de uma identidade pautada na resistência e autovalorização.

Apenas para ilustrar essa breve reflexão, reproduzo um poema de Dinha (2008) que, trazendo a questão da cor/raça, associa justamente a esta a motivação para escrever:

Liberdade para Nelson Mandela
Eu queria escrever
um poema. Um poema
Que proclamasse
LIBERDADE A NELSON MANDELA

mas Mandela há muito
Tempo está livre

.eu não.

Por isso, pus no pescoço esse colar em que se lê
LIBERDADE
E sentei pra escrever este poema.

Se por um lado ainda se encontram versos contaminados por chavões como "Os homens governam o mundo; do poder ao degredo / As mulheres governam os homens, já não é nenhum segredo", por outro, as múltiplas vozes compensam esse lugar comum, oferecendo informações acerca da bravura, dos dilemas e dos sonhos dessas mulheres. Vale destacar, por exemplo, a construção de um poema como "A bola vai, a vida vem", de

[7] Há um vídeo no Youtube com a própria autora declamando seu poema: <http://www.youtube.com/watch?v=CCnbSefuWrY>.

[8] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RyXebEOvELc>.

Elizandra Souza (2010), em que as mulheres retratadas são jogadoras de futebol e tentam conciliar seus papéis de mãe e trabalhadoras com o amor pelo esporte:

> As mulheres na várzea...
> Com o time tatuado no peito
> Driblam a segunda, a primeira e a terceira
> Dançam no meio do campo e na beira
> Trocam o vestido pelo calção
> O salto pela chuteira
> A meia de seda pelo meião
> Bebem pelos pés a força ancestral
> Frágil é apenas a grama
> Que não sobreviveu no lamaçal...
>
> Mulheres que costuram histórias
> Na medida em que a bola vai, a vida vem
> Sábado, abrem alas
> Domingo se calam
> Chega a segunda.
> Seus avessos contêm pratos e patroas
> Crianças nas costas e nos seios
> Suas mãos perfumadas de cheiros...[...]

A tímida presença de autoras em coletâneas não é um fenômeno restrito à literatura marginal. A observação de que isso acontece também na literatura em geral foi o que motivou, por exemplo, o escritor Luiz Ruffato a organizar duas coletâneas dedicadas a publicar exclusivamente contos de autoras mulheres: *25 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira* (Record, 2005) e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova Literatura Brasileira* (Record, 2005).

Em sua tese, Nascimento (2011, p. 102) também comenta a baixa participação de autoras nas coletâneas publicadas pelos saraus (organizados, sobretudo, por homens). De lá para cá, essa tem sido pedra de toque para que organizações como a Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop (FNMH[2]) começassem a agir. Nos últimos anos, duas coletâneas formadas exclusivamente por autoras mulheres da cena *hip-hop* nacional e mundial chamaram a atenção: *Perifeminas I* e *Perifeminas II*. A primeira edição, lançada em 2013, contou com 60 textos em poesia e prosa de autoria de mulheres da periferia. Já a segunda, publicada em 2014, traz 52 autoras ligadas ao *hip-hop*, sendo 13 de fora do país.

Figura 23 – Capas das coletâneas *Perifeminas I* e *Perifeminas II*



Fonte: Livraria virtual Literarua.[9]

Em 2013, o coletivo Mjiba também publicou a antologia *Pretextos de mulheres negras*, que traz 22 mulheres, entre elas Elizandra Souza, Raquel Almeida, Mel Duarte e Lu’z Ribeiro e Rose Dorea, todas autoras com presença assídua nos saraus da periferia.

A insistência em apontar a ausência das mulheres tem, portanto, surtido algum efeito na literatura marginal/periférica. Nas demais coletâneas que vêm sendo publicadas, a participação feminina vem aumentando e em alguns casos até superando a masculina, é o caso das antologias *Pode pá que é nóis que tá – Vol. II* (2013), que contou com 45 autoras e apenas 13 autores selecionados, e *Perifatividade nas escolas* (2012), que contou com 32 mulheres e 18 homens. Jéssica Balbino observa que quando as coletâneas são organizadas em escolas ou tem a participação majoritária de adolescentes, a presença feminina é intensificada (BALBINO, 2016, p. 15). Como parte de sua pesquisa de mestrado, Balbino realizou um mapeamento de mulheres na literatura marginal/periférica. Os resultados do mapeamento, bem como notícias, artigos e depoimentos sobre a produção literária de autoria feminina na periferia podem ser encontrados no *site* do projeto Margens.[10]

---

[9] Disponível em: <http://literarua.commercesuite.com.br/>.

[10] Disponível em: <https://margens.com.br/>.

3 A RIMA DENUNCIA: AS LETRAS DE RAP

De temos em tempos jovens se unem para mudar o lugar em que vivem. Isso é chamado de rap (revolução através das palavras).
Ferréz

"A verdadeira literatura marginal é o *rap*", afirmou o escritor e *rapper* Ferréz.[1] Sem interpretar esta sentença de forma limitante – ou seja, em termos de atribuir aí a fixação de uma autenticidade –, entende-se que o *rap* surge como enunciação de uma voz periférica que possui maior autonomia em contraposição ao campo literário, que, ainda hoje, vincula-se, sobretudo, ao objeto livro.

Há algum tempo, o *rap* vem sendo estudado por diversas áreas do saber, sobretudo, por seu caráter político. Tomadas como testemunho das experiências de privação e opressão vivenciadas por moradores das periferias, em geral, as letras de *rap* são usadas como um espelho, uma tentativa de refletir a partir de dentro uma visão da periferia. De forma complementar, ao trabalhar com essa produção na literatura, procura-se também observar como a periferia torna-se matéria-prima orgânica para expressões estéticas e ficcionais criativas.[2]

Tendo como objeto principal os trabalhos dos Racionais MCs e Emicida, entre outros que serão citados, a análise, a interpretação e as discussões que serão desenvolvidas nas seções a seguir assumem uma perspectiva interdisciplinar, apoiando-se em autores de diferentes áreas, como sociologia e ciência política.

Para fins deste capítulo, a análise se deterá unicamente no potencial discursivo das letras, mesmo considerando que, eventualmente, algumas possibilidades de interpretação se percam quando desvencilhadas do som que as acompanha nas gravações. No entanto, de acordo com a postura indicada no início, essa leitura faz cada vez mais sentido no momento atual do *rap* nacional, em que as batidas típicas do *rap* têm ganhado novas roupagens em função das mixagens cada vez mais contaminadas por outros gêneros como samba, *reggae*, *afrobeat*, *ska*, o repente e a embolada, entre outros.[3] Nesse caso, pode-se

---

[1] Entrevista disponível em: <http://goo.gl/Xn3Qg>.

[2] Em uma entrevista concedida em 2011 para a revista *Rolling Stone*, o *rapper* Emicida ilustra o processo: "Teve dia de eu sair para a escola, abrir o portão da minha casa e ter um cara morto na porta [...] Sempre vi as coisas de modo muito positivo. Minha imaginação me fez criar outro mundo, e é isso que eu quero que as pessoas sintam com a minha música."

[3] Nos últimos anos, os ritmos nordestinos, que trazem consigo também a tradição do canto falado, ganharam força na cena do *rap*, com a presença de nomes como Zé Brown, de Pernambuco, que lança mão do pandeiro

dizer que o *rap* não chega a perder sua identidade, que permanece reconhecível na atitude presente na forma aguçada com que os temas são desenvolvidos nas letras.

Visto que uma grande parcela da classe artística insiste em situar o *rap* no plano da cultura popular, é importante esclarecer que, num país como o Brasil, em que o racismo é condenado pelo sistema jurídico, mas permanece nas atitudes, a desigualdade passou a se manifestar de forma dissimulada e, se sua explicação, antes, era atribuída às raças, agora é substituída por uma noção de superioridade da cultura branca em relação à cultura negra (GUIMARÃES, 1999, p. 220-221). Negar a legitimidade artística é uma boa estratégia para os conservadores e privilegiados suprimirem e ignorarem as realidades dos dominados (SHUSTERMAN, 1998, p. 123).

Se por um lado, as narrativas presentes nas letras de *rap* são lembradas por seu caráter de crônica da periferia, por outro, percebe-se que seu poder não se limita a um simples retrato (tirado por si mesmos). Elas revelam, de forma legítima e em toda sua expressividade poética, a subjetividade daqueles que ali vivem e experimentam aquela realidade sob outro ângulo, que não costuma ser devidamente contemplado pelo discurso hegemônico.

Neste capítulo, pretende-se oferecer uma breve análise de alguns pontos que precisam ser levados em consideração ao se debruçar sobre essa produção, que tem por norte confrontar representações recorrentes que atrelam o personagem da periferia, sobretudo o negro, a um estereótipo de inferiorização e marginalização. A leitura das letras de *rap* deve considerar que ser capaz de reescrever sua história está intimamente ligado ao compromisso com sua origem negra e periférica.

3.1 De silenciado à porta-voz: a questão racial

Em 1989, o famoso *rapper* norte-americano Chuck D, vocalista do grupo Public Enemy, afirmou: "*rap is CNN for black people*". Atualizando e reproduzindo o bordão, muitos *rappers* brasileiros se referem ao *rap* como a CNN da periferia ou a CNN do morro.

---

em suas apresentações, e RAPadura, cearense radicado em Brasília que há anos canta *rap* usando trajes típicos nordestinos. Em sua música mais famosa, "Norte Nordeste me veste" (2010), cujo prólogo traz versos de Patativa do Assaré, o *rapper* assevera, defendendo a valorização e a incorporação de influências nordestinas no *rap*: "Eu meto lacres com *backs* derramo frases ataques / Atiro charques nas bases dos meus sotaques / Ôxe! Querem entupir nossos fones a repetirem nomes / Reproduzindo seus clones se afastem dos microfones".

A função de atuar como a "voz da periferia", ou, ainda, como porta-vozes,[4] atribui ao *rap* duas características estruturais indissociáveis: *i)* recriar poeticamente o cotidiano de sua comunidade, registrando o que se vive na periferia no que diz respeito ao preconceito, à violência, à segregação socioespacial etc.; e *ii)* atribuir a si o poder do discurso e da representação a partir de uma condição específica, ou seja, oferecer uma perspectiva própria a esses fatos, diferente daquela reproduzida pelo discurso dominante.

Considerando-se a representação como estar no lugar ou falar em nome de outras pessoas ou grupos, Iris Young observa que, não por acaso, os culturalmente dominados experimentam uma "opressão paradoxal", ou seja, "são apresentados por meio de estereótipos e, ao mesmo tempo, se tornam invisíveis" (2000, p. 104, tradução nossa). A situação de ver a si mesmos sempre pelos olhos dos outros cria o que Du Bois (1903/1969 apud YOUNG, 2000, p. 104) chama de "dupla consciência". Ou seja, se, por um lado, os membros do grupo oprimido se veem obrigados a internalizar as imagens estereotipadas e inferiorizadas oferecidas pelos dominantes, por outro, eles resistem a essas visões desvalorizadoras de si mesmos e buscam reconhecimento como seres plenos de subjetividade, de desejos e possibilidades. De acordo com Young, para que haja justiça, é preciso uma mudança cultural que permita aos grupos marginalizados "desenvolver formas de expressão cultural para redefinir uma imagem positiva de si mesmos" (2000, p. 25).

Segundo Maria Rita Kehl, o fato de os *rappers* se chamarem por "mano" faz sentido como uma forma de união em torno da condição de excluídos, formando uma grande *fratria* que faz da conscientização o caminho para "virar o jogo da marginalização". Kehl cita KLJay, um dos integrantes do grupo de *rap*, Racionais MC's: "Somos os pretos mais perigosos do país e vamos mudar muita coisa por aqui. Há pouco ainda não tínhamos consciência disso". E se pergunta: "a que perigo Jay se refere?" Partindo de outras declarações de membros do grupo dadas a imprensa e pelas letras de suas músicas, a crítica conclui que esta mudança de atitude tem o objetivo de

> modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa "boa gente de cor". [...] Eles apelam para a consciência de cada um, para mudanças de atitude que só podem partir de escolhas individuais; mas a autovalorização e a dignidade de cada negro, de cada ouvinte do *rap*, depende da produção de um discurso onde o lugar do negro seja diferente do que a tradição brasileira indica (KEHL, 1999, p. 5).

---

[4] Como explicita Emicida na letra de "Então toma": "Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido / Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido" (EMICIDA, 2010).

Os *rappers* perceberam a necessidade dessa mudança de perspectiva e, não por acaso, verifica-se em suas letras um claro movimento de questionamento dos estereótipos e de uma situação social que insiste em sua reprodução. Uma das letras mais famosas do grupo de *rap* Racionais MC's é "Negro drama", gravada no disco *Nada como um dia após o outro* (2002). O título, fazendo uso ambíguo da palavra "drama", alude à experiência trágica vivida por uma coletividade negra – como diz a letra, "o drama da cadeia e favela, / túmulo, sangue, / sirene, choros e velas" –, apontando simultaneamente o tom dramatúrgico da composição, construída como um monólogo em que se reconhece um alto teor de teatralidade – "*Daria um filme*, / Uma negra, / E uma criança nos braços, / Solitária na floresta, / De concreto e aço" (grifo nosso).

> Me ver
> pobre, preso ou morto,
> Já é cultural.
> Histórias, registros,
> Escritos,
> Não é conto,
> Nem fábula,
> Lenda ou mito,
> Não foi sempre dito,
> Que preto não tem vez?

Ao longo de sua letra, "Negro drama" questiona, sobretudo, o padrão preconcebido atribuído ao negro no imaginário social e cultural brasileiro – um dos temas mais caros e recorrentes no *rap* –, alertando para o diferencial da sua perspectiva: "eu não li, eu não assisti / eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama".

Em uma sociedade que veda aos negros o acesso a estratos mais elevados, a letra dos Racionais MC's reflete: "Negro drama / Crime, futebol, música, caraio, / Eu também não consegui fugi disso aí / Eu sô mais um." Encalacrados em sua condição pobre e, especialmente, negra, as únicas possibilidades de expressão e de escolha que lhes são referendadas são seguir o caminho do crime, do futebol ou da música. Entre estas opções, a música é a única vinculada à arte.[5] E, ainda que de forma regulada e desprestigiada,[6] a música ao menos proporciona a possibilidade de manifestação discursiva. É justamente de

---

[5] Lembrando, como bem enfatiza Stuart Hall (2011, p. 324), que, "deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita e a desconstrução da escrita –, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música."

[6] A exemplo do samba, como bem ilustram os versos de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida (1956) "a madame diz que o samba democrata / é música barata sem nenhum valor."

posse consciente desse espaço de ascensão de sua voz que os *rappers* operam um movimento de subversão da imagem que lhes cabia.

> Eu era a carne,
> Agora sou a própria navalha
> Tim..tim..
> Um brinde pra mim
> Sou exemplo, de vitórias,
> Trajetos e glórias.
> [...]
>
> Entrei pelo seu rádio,
> Tomei,
> Cê nem viu
> Nóis é isso ou aquilo
> O quê?
> Cê não dizia
> Seu filho quer ser preto
> Rhá,
> Que ironia.

É pela música – difundida hoje, sobretudo, pela internet – que essa comunidade vai minando o campo artístico com uma representação alternativa e conquistando o sucesso, o reconhecimento, a revalorização, de tal modo que, como diz a letra, o filho do branco quer ser preto. [7] Contudo, o narrador de "Negro drama" não ignora o estigma que carrega, como se em sua cor estivesse embutido um pré-julgamento, que lhe acompanha desde sempre, geração após geração.

> Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
> Eu sou o fruto do negro drama [...]
> Mas aê, se tiver que voltar pra favela
> Eu vou voltar de cabeça erguida
> Porque assim é que é
> Renascendo das cinzas
> Firme e forte, guerreiro de fé
> Vagabundo nato!

Por meio de uma ironia fina, o narrador mostra que o negro drama, afinal, resume-se à imagem do "vagabundo nato", diante da qual ser negro equivaleria, então, a ter de enfrentar para sempre a pecha imposta de fora para dentro. O cientista social Gabriel de Santis Feltran lembra que o termo "vagabundo", quando utilizado por policiais, refere-se a suspeitos e criminosos, principalmente aqueles oriundos das classes populares. Feltran observa que esse olhar supostamente "técnico" dos policiais não é neutro, e que, não por acaso, são jovens

[7] Como diz a música *Cálice*, de Criolo: "Há preconceito com o nordestino / Há preconceito com o homem negro / Há preconceito com o analfabeto / Mais não há preconceito se um dos três for rico." É preciso observar que há, portanto, uma consciência do caráter escorregadio do sucesso – que, de certa forma, transforma-se na exceção que vem para confirmar a regra, visto que a vitória e a popularidade de um não necessariamente implicam a mudança das condições sociais para os demais membros da sua comunidade.

negros e pobres que são encontrados assassinados nas favelas e periferias. Se, ao contrário do caminho do crime, o jovem de periferia opta pelo mundo do trabalho, é comum que ele tenha dificuldades de conseguir um posto e esteja em alguns momentos desempregado, de modo que "o estigma do vagabundo os ronda" (FELTRAN, p. 2003, 128).[8]

É pelo mesmo motivo que Emicida retoma o bordão de Tupac[9] para abrir a letra de "Cê lá faz ideia" (da mixtape *Emicidio*, gravada em 2010), em que critica a lógica que sustenta a distinção racial: "Tupac já dizia: Algumas coisas nunca mudam. / São regras do mundão / Perdi as contas de quantos escondem a bolsa se eu digo: que horas são?" Referindo-se também à ideia do "vagabundo nato" dos Racionais, Emicida escreve: "Nasci vilão, só veneno / Com o incentivo que me dão, errado tô se eu não virar mesmo".

Nessa letra, Emicida forja um personagem que narra em primeira pessoa e conta que, para batalhar por um emprego, precisa levar seu currículo a pé, porque onde mora o ônibus não para. Assim, suado e com os pés cheios de barro, chega ao meio-dia com uma imagem deplorável, "inspirando piada nos *boy*, transpirando medo nas tia". Emicida vai narrando as emoções que surgem com a experiência da injustiça sofrida pelo personagem da letra, que sente dor e ódio quando se compara com a gente "católica, de bem, linda" que encontra em seu percurso, ao que o narrador-personagem surpreende o ouvinte chamando-o à consciência de que o problema todo reside em sua cor: "Cê já notou, e ó que eu nem falei a minha cor ainda?"

Em contraste com a associação corrente do negro ao crime, enfatizada constantemente pela polícia e pela imprensa, Emicida nos apresenta o outro lado, o lado de quem se sente violentado psicologicamente em sua honra diariamente: "Cê lá faz ideia do que é ver, vidro subir, alguém correr quando avistar você?"

Problematiza-se, então, os mecanismos psicológicos ou individuais que alimentam a baixa autoestima de um grande número de pessoas pertencentes a esses grupos, reforçando sistematicamente a inferiorização em função de suas características (somáticas ou culturais). Remetendo-se a essa noção, o narrador da letra de Emicida conclui:

---

[8] Assim também se revela a frustração de muitas vezes ser obrigado a fazer o que não gostaria, apenas para não ser discriminado, como lembra a letra de "Poesia de concreto", do *rapper* Kamau: "Entre as paredes de concreto da cidade, se esconde o mundo / de quem faz qualquer negócio só pra não ser taxado de vagabundo / sonhos de adultos se dissipam por segundo a cada insulto do patrão / é o culto do faz de conta que eu sou feliz assim / salário no fim do mês é o que conta paga as contas e faz bem pra mim".

[9] Que repete, em sua música "Changes", que algumas coisas nunca mudam: "*I see no changes*. / *All I see is racist faces*. / *Misplaced hate makes disgrace for races we under*" Tupac é um *rapper* norte-americano falecido em 1996, também conhecido como 2Pac, considerado o maior *rapper* de todos os tempos e reverenciado por todos os que lhe seguiram até hoje.

> Quantos da gente sentam no final da sala pra ver se ficam invisível
> Calcula o prejuízo
> Nossas crianças sonham que quando crescer vai ter cabelo liso [...]
> Cê sabe o quanto é comum dizer que preto é ladrão
> Antes mesmo de a gente saber o que é um
> Na boca de quem apoia, desova e se orgulha da honestidade que nunca foi posta à prova
> Eu queria te ver lá, tiriça[10]
> Pra ver onde você ia enfiar essa merda do teu senso de justiça

3.2 Cronistas e críticos da periferia

Desempenhando também a função de crônicas da periferia,[11] as letras detêm-se, muitas vezes, em registrar o dia a dia da quebrada.[12] Segundo Silva (1998), esse procedimento é marcado especialmente pela gravação do álbum *Raio X do Brasil*, dos Racionais MC's, em 1993, e teve continuidade em *Sobrevivendo no inferno* (1997), em que o mesmo expediente predomina.[13] Entre os novos nomes da cena do *rap* nacional, observa-se esse movimento de evidenciação dos contrastes e das injustiças pela forma como o espaço é representado em letras como "Quatro da manhã",[14] de Criolo, e "A vaga", de Ogi.[15]

Já a periferia como lugar de identificação aparece de várias formas; uma delas é a relação de amizade, sendo o espaço da periferia onde os "manos" reconhecem seus companheiros, onde encontram "os trutas[16] de verdade". Não por acaso os encartes e muitas gravações de *rap* são repletos de agradecimentos e dedicatórias. É a "família unida até no meio das ratazana / Pra não toma pelé de qualquer sacana" ("I love quebrada", EMICIDA, 2010). Outra, bastante arraigada culturalmente, refere-se ao ambiente, depositando nele o

---

[10] Tiriça pode significar: mulher feia, pessoa ruim, recalcada etc.

[11] Não por acaso, o *rapper* Rodrigo Ogi intitula seu último trabalho, lançado em 2011, de *Crônicas da cidade cinza*. Neste álbum – que Ogi abre com versos de Plínio Marcos (do disco *Plínio Marcos em prosa e samba – "Nas quebradas do mundaréu"*, de 1974; uma referência de influência explícita), cada música tem um protagonista, um personagem comum, como o nordestino que construiu a cidade ("Eu tive um sonho"), o *motoboy* ("Profissão perigo"), o ladrão e o policial (dois lados da mesma moeda, em "Por que, meu Deus?") etc.

[12] Quebrada é um termo que se refere ao bairro da periferia, onde o *rapper* vive.

[13] Aqui, pode-se trazer como exemplo a letra de "Homem na estrada", dos Racionais (1993): "Faltou água, já é rotina, monotonia, não tem prazo pra voltar, hã! já fazem cinco dias. / São dez horas, a rua está agitada, uma ambulância foi chamada com extrema urgência. / Loucura, violência exagerada. Estourou a própria mãe, estava embriagado. / Mas bem antes da ressaca ele foi julgado."

[14] "Às 4 da manhã ele acordou / Tomou café sem pão / E foi a rua / Por o bloco pra desfilar / Atravessou o morro / E do outro lado da nação / Ficou com medo ao ver / Que seu bloco talvez não pudesse agradar".

[15] "Saí à captura num ônibus lotado / às 5 da matina, num dia acinzentado / eu tava precisando de uma remuneração / sonhava em superar os meus dias de cão"

[16] Amigos, parceiros.

reconhecimento de sua identidade: “O dinheiro tira um homem da miséria, / Mas não pode arrancar de dentro dele a favela” (“Negro drama”, RACIONAIS MC’s, 2002).

É importante, portanto, perceber as diferentes maneiras pelas quais o espaço passa a compor a subjetividade dos sujeitos. Pela forma como o espaço é representado, na medida em que se visualiza o enfrentamento centro *versus* periferia e são descritos os contrastes sentidos inclusive fisicamente pelos personagens, reproduz-se também o embate que se processa numa perspectiva sociocultural.

> Daqui eu vejo uma caranga do ano
> Toda equipada e o tiozinho guiando
> Com seus filhos ao lado estão indo ao parque
> Eufóricos brinquedos eletrônicos
> Automaticamente eu imagino
> A molecada lá da área como é que tá
> Provavelmente correndo pra lá e pra cá
> Jogando bola descalços nas ruas de terra
> É, brincam do jeito que dá
> (“Fim de semana no parque”, RACIONAIS MC’s, 1993)

Uma questão polêmica, sempre levantada tanto nas letras quanto nas entrevistas com os *rappers*, refere-se ao problema da cooptação pela mídia, quando os grupos de *rap* conquistam maior visibilidade em virtude do sucesso que alcançam. Isto porque, a espetacularização, em alguns aspectos, contradiz o caráter transgressor do *rap* e a proposta de autogestão – a ideia de “nós por nós”, como bem lembrou o *rapper* GOG recentemente em seu perfil no Facebook.[17] Esse é um problema a ser resolvido dentro do *hip-hop*, pois uma boa parte dos *rappers* – aqueles mais arraigados aos preceitos originais – preocupa-se com a exposição, procurando se preservar diante do *mainstream*, que implicaria uma submissão ideológica a pessoas e instituições que trabalham para a reprodução de um sistema de exploração que sustenta a estrutura social, bem como a transformação do *rap* em mera mercadoria. No entanto, atualmente, com a chamada nova geração do *rap*, esse pensamento tem se reconfigurado no sentido de negociar certa visibilidade – sem abrir mão de seus princípios –, em função da difusão da mensagem para um número maior de pessoas, que passam, dessa forma, a refletir acerca de problemas sociais que as atingem. Favorecendo, inclusive, o reconhecimento daqueles que não têm a mesma sorte de estar mobilizados, como acontece com aqueles que se integram ao movimento *hip-hop*. Permeando o espaço midiático (especialmente o da televisão), o *rap* consegue oferecer novos pontos de vista em geral ausentes nesses espaços; e essa pode ser uma estratégia importante,

---

[17] A publicação, de 19 de agosto de 2013, foi reproduzida no *site* Rap Nacional Download, disponível em: <http://goo.gl/tRwdOO>.

visto que "os enredos e imagens dos meios midiáticos serão absorvidos no cotidiano de milhares de pessoas e se transformarão nos códigos interpretativos com os quais elas balizam o mundo e tecem suas próprias narrativas pessoais" (JAGUARIBE, 2007, p. 30).

Nesse sentido, é relevante a capacidade autocrítica de Emicida em relação ao tema. Em contraste à crítica previsível presente nos versos da música "Sucrilhos", de Criolo, que diz "cientista social, Casas Bahia e tragédia, / gostam de favelado mais que Nutella" (CRIOLO, 2011), Emicida assume uma *mea culpa* na música "Emicídio" e lança uma pergunta perturbadora atingindo direto o calcanhar de Aquiles: "quem ganha mais com a miséria, os políticos, o Datena ou o *rap*?" (EMICIDA, 2010). E é o próprio Emicida quem sinaliza um caminho, quando diz, em "I love quebrada" (EMICIDA, 2010), que é preciso "saber usar os meios sem deixar os meio usar nóiz", porque, para ele, a imagem do *rapper* não pode ser maior do que aquilo que ele fala.

Percebe-se, então, que, ao desempenharem esse papel de porta-vozes, os *rappers* também atuam, de certa forma, como intelectuais, tal como entende Edward Said (2005, p. 27), visto que estes "são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão". Assim, na medida em que "pertencem ao seu tempo", estes artistas intelectuais são arrebanhados pelas políticas de representações para as sociedades massificadas, materializadas pela indústria de informação ou dos meios de comunicação, e capazes de lhes resistir apenas contestando as imagens, narrativas oficiais, justificações de poder que os meios de comunicação, cada vez mais poderosos, fazem circular (SAID, 2005, p. 34-35).

Também é oportuno relativizar a afirmação frequente de que o *rap* é um discurso da periferia para a periferia, pois, observando-se mais detalhadamente as letras, percebe-se aqui e ali a presença de um enunciado que se dirige ao outro, no caso, à elite. Ou seja, o *rap* tem como destinatário dois públicos simultaneamente. Um ao qual o *rapper* alinha-se e por quem ele fala, quem ele representa; e outro que está lá para ser desafiado, em oposição direta ou visando uma mobilização por uma participação mais democrática na sociedade. Assim, esse expediente surge por vezes de forma pedagógica, fazendo o outro ver e refletir sobre sua posição e sua responsabilidade diante dos problemas sociais, como a letra de "Negro drama" coloca: "Hey bacana,/ Quem te fez tão bom assim, / O que cê deu, / O que cê faz, / *O que cê fez por mim*?" (RACIONAIS MC's, 2002, grifo nosso).

Outras vezes, a função apelativa é empregada ostensivamente, por exemplo, quando o *rapper* Emicida escreve: "Já venci as batalhas, agora eu vou vencer a guerra / um bordão

tipo ‘nóiz na fita’, te irrita / Mas *hoje vai ter que fingir que preto é sua cor favorita*” (2010, “Então toma!”, grifo nosso).

3.3 A mulher e a afetividade

Avançando em outra temática, e escapando do caráter machista, e por vezes até misógino, de boa parte das letras de *rap* da década de 1980 e 1990, Emicida (2010), por sua vez, aparece com a composição de “Rua Augusta”, dedicada às prostitutas. O *rapper* conta que sua intenção era mostrar que alguém via a luta e o outro lado daquelas vidas; queria não apenas falar da prostituição, mas do descaso, do abandono, do preconceito que essas mulheres enfrentam, entregues à própria sorte, tendo que encontrar estratégias para lidar sozinhas com as violências diárias que sofrem:

> Cada cigarro leva um ano de sofrimento
> Ela manda um maço e de novo tá pronta pro arrebento
> Ri com os travecos no breu, com o vulgo que a rua deu
> Entra no carro se lembrando das amigas que morreu
> Sampa, pra quem vem de fora é uma beleza
> Mas a única coisa que todos têm aqui é incerteza

Assim também Nega Gizza, com suas letras, famosas por falar da condição da mulher negra e da favela, gravou, em 2002, a música “Prostituta” – segundo ela, como uma provocação ao moralismo da sociedade. A *rapper* conta que se interessou pelo tema depois de ter lido um livro sobre o assunto. Coincidentemente, na mesma época, uma amiga de infância lhe contou que passou a se prostituir para sustentar um filho de 3 anos e lhe apresentou outras mulheres que também lhe contaram de suas experiências com a prostituição. Diferentemente da postura adotada por Emicida, Nega Gizza escreve em primeira pessoa, colocando-se no lugar da prostituta. Visto que não se trata de um depoimento pessoal, Gizza justifica a atitude afirmando que “era preciso se posicionar”. Em “Prostituta”, a personagem afirma: “Não sei se tenho o valor que mereço, mas pra deitar comigo tem um preço”, mostrando suas contradições e o efeito do estigma (GOFFMAN, 1988), como construção coletiva, que é experimentado também pelas prostitutas de forma subjetiva, uma vez que ela chega a se questionar a respeito do seu real valor.

Em ambas as letras, há a noção de que existem duas realidades e que contar a história de uma prostituta implica contar uma história dentro de outra história, na medida em que, por força da profissão, são obrigadas a encenar e encarnar uma personagem. Emicida, no primeiro verso de “Rua Augusta”, evidencia a dupla condição da prostituta,

que se divide entre a “ficção” e a vida “real”, já que “as maquiagem forte esconde os hematoma na alma”. Por seu turno, Nega Gizza, de forma sarcástica, expõe a farsa e forma servil pela qual a prostituta se vê obrigada a assumir um papel de “entretenimento”: “Sou seu vídeo game, ligue aqui nesse botão”.

É a partir dessa percepção que surge a necessidade de narrar as outras experiências dessas mulheres e, então, aparecem sua atuação como mãe, a preocupação com os filhos, enfim, o lado das relações familiares, tantas vezes negligenciado e esquecido. Assim, essas letras têm o mérito de mostrar que as prostitutas não são diferentes de outras mulheres. Contudo, há uma radicalização desse vínculo entre mãe e filho na medida em que este funciona como “ponte” que ainda lhes garante algum resquício de dignidade – ao se mostrarem responsáveis com a saúde e a educação dos filhos, elas teriam algum valor afinal. Na letra de Emicida, fica claro que o dinheiro ganho com o cliente tem destino certo: “vira leite pro filho”. Cabe então refletir que, se por um lado, o *rap* se empenha em conferir outra identidade possível para a prostituta, por outro, fixa uma polarização das identidades da prostituta e da mãe. Assim essa representação, apesar de importante, ao passo que liberta a representação da prostituta de uma única história possível (a prostituta em atividade), move-se de um estereótipo a outro, e não cede lugar a outras possibilidades de representação feminina.

Atualmente, também, muitas letras têm se preocupado em valorizar as mulheres como companheiras – as “minas de fé”. Mas o diferencial é que agora o papel do homem na relação tem sido revisto, na medida em que este é também cobrado no que tange ao respeito para com sua parceira. Assim, Emicida escreve em “Vacilão”, recriminando o “mano” que traiu sua mina:

> Vacilão, tava com a melhor, com a mais de fé
> Mas não deu valor, viu como cê é
> Ela meteu o pé, tio, agora chora, agora chora...
> [...]
> Mandou mal, tanto que não ganhou nem tchau, encerra
> Porque você nunca valeu o que o gato enterra

É interessante que a letra reserve espaço para dar razão à reação da mulher, quase como um exemplo de atitude, em que a própria voz da mulher responde ao responsável pelo vacilo: “Ué, cê não quis provar do *buffet* todo? Agora aguenta a azia”. Vale lembrar o contraponto da *rapper* Flora Matos, que também trata do tema, em “Tem quem queira”, reforçando que não há necessidade de submissão: “E se ele não quiser, tem quem queira / Pra cuidar bem de nós, não falta quem queira”.

De um modo geral, o tema da afetividade tem crescido gradativamente, como um movimento de abertura do *rap*, afinal “cá pra nós, até o mais desandado, / Dá um tempo na função, quando percebe que é amado” (CRIOLO, “Ainda há tempo”). Esse é outro ponto polêmico, mas, numa verdadeira crônica do cotidiano não poderia faltar também esse ingrediente.

Essa é uma questão que não pode ser tratada superficialmente com uma crítica rápida, que vê essa atitude como se fosse apenas uma fórmula para adocicar o *rap* e torná-lo mais palatável, na ânsia de ampliar seu público-alvo. É preciso observar de perto as letras, que, apesar de falar de relações afetivas e frustrações amorosas, não descuidam de elementos como a negritude. Mas o que precisa ser considerado é que, recusando a temática do amor em suas letras, o *rap* estaria consentindo que esse permanecesse como um tema reservado ao branco e às elites. Exigir do *rap* que se restrinja a determinados temas contribui para o velho procedimento de colocar cada um no seu lugar. A dificuldade de se permitir a experiência de uma relação de amor remete, ainda, a um passado escravocrata. Como lembra Bell Hooks (2000, p. 189), “a escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver”. Hoje, portanto, atualizar o discurso contra o preconceito, sair do lugar-comum da violência e mostrar a subjetividade de negros e pobres, que sofrem por amor, funciona igualmente como estratégia combativa e política.

4 DO EU-LÍRICO AO NÓS-LÍRICO: POESIA E COLETIVIDADE

Ora rica, ora pobre, ora vibra, ora sofre...
A rima é muito mais que tinta e pergaminho.
GOG

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
Sérgio Vaz

4.1 Antropofagia periférica

Em seu *Manifesto Antropófago*, escrito em 1928, Oswald de Andrade, estabelece o papel central da antropofagia para a cultura brasileira à época, promovendo uma reflexão histórica, tendo a literatura brasileira como utopia ainda em construção e estimulando a recusa à aculturação performada pelos modelos do passado. Se, por um lado, as literaturas na América Latina têm sua origem em línguas e tradições que não eram suas, por outro, o reconhecimento dessa filiação gera certo rancor e desejo de independência (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98). Na atualidade, João Cezar de Castro Rocha propõe uma repolitização da antropofagia, resgatando o aspecto crítico que subjaz ao aspecto formal desse dispositivo:

> num conjunto de relações econômicas, políticas e culturais assimétricas, a antropofagia é uma arma de combate acionada por quem está no polo menos favorecido. A antropofagia transforma, converte a imposição de dados numa volição seletiva na hora de devorá-los. Os dados continuarão sendo impostos, nós todos teremos, de uma forma ou de outra, de falar "francês" ou "inglês", porém faremos ao nosso modo, preservando nosso sotaque, preservando a capacidade de selecionar os dados que, embora impostos, são por nós transformados no ato da seleção (informação verbal).[1]

Fato é que, apesar de contarmos com diversas experiências originais ao longo da historiografia literária brasileira recente, de um modo geral, a literatura brasileira hoje continua provando do mesmo "veneno" que os modernistas. Boa parte da literatura brasileira que ocupa as estantes das grandes livrarias ainda oscila entre o exotismo turístico e a repetição do que já existe em outros países (despindo-se de sua brasilidade), assim, a busca por uma dicção própria e legítima continua sendo objeto de exercício e um desafio para a literatura brasileira contemporânea. Daí ser pertinente falar em antropofagia hoje.

---

[1] Fala de João Cezar de Castro Rocha durante a mesa "Pensamento Canibal", realizada na Flip em 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NxAGUFjbgdU>. Acesso em: 13 out. 2016.

Tanto assim que, ao constatar a proliferação de iniciativas artísticas na periferia, em 2007, artistas da Zona Sul de São Paulo reuniram-se para organizar a Semana de Arte Moderna da Periferia, uma semana dedicada às artes na periferia e para a periferia. Em seu livro *Cooperifa: antropofagia periférica*, Sérgio Vaz (2008) relata como surgiu a ideia de organizar o evento, realizado entre os dias 4 e 10 de novembro de 2007. Vaz esclarece que a ideia da Semana era "propor um outro tipo de linguagem, mas também um outro tipo de artista. Um artista mais humano e solidário e uma arte que preze pela estética, mas que também ofereça conteúdo. Um artista formado pelo caráter da sua obra" (VAZ, 2008, p. 252). Inspirado na Semana de Arte Moderna de 1922, o evento na periferia e para a periferia, numa atitude antropofágica, contrapõe o moderno (contemporâneo) ao moderno (modernista) apropriando-se do nome do evento como uma provocação às elites: a arte agora é "*da* periferia".[2]

> Nós da Cooperifa queríamos justamente era isso mesmo, comer esta arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento. Uma arte com endereço e com sua bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta. Conforme se viu, as massas realmente estavam a fim de comer o biscoito, fino ou não.[3] Bom, já tínhamos nos apropriado da escrita, e já tínhamos apropriado o nome sagrado da Semana, o que causou ainda mais ódio nos intelectuais que já nos odeiam o suficiente por ousar ler e escrever, imagina o que será que causou neles quando nós usamos o mesmo desenho de Di Cavalcanti para o cartaz de 2007?! O cartaz de 22 era apenas um arbusto seco com poucas folhas vermelhas e sugerindo um terreno árido. Parodiando o cartaz, o artista plástico Jair Guilherme transformou o pequeno arbusto em um enorme Baobá e cheio de frutos, o que muitos interpretaram como gotas de sangue, o qualificaram como violento; nós achamos do caralho. Isso basta (VAZ, 2008, p. 235).

Sobre essa dupla leitura feita sobre o cartaz, ao qual Vaz alude ao final da citação,[4] Lucía Tennina comenta que, para além do diálogo pretendido entre as duas imagens – em que no segundo cartaz, a árvore frondosa zomba da pobreza do primeiro, alguém que não conheça a obra que serviu de referência pode lhe atribuir outra significação, atualizada pelo contexto de apresentação, igualmente válida:

> Essa "atualização" reforça-se ainda mais visto que a Semana é realizada na própria periferia, fato que liberta o desenho do texto e o coloca em relação com a realidade social que impõe suas marcas e configura os discursos sobre ela como instâncias interpelativas. Poderíamos afirmar, então, que a releitura do

---

[2] Da mesma forma, Vaz apropria-se do "Manifesto Antropófago" em seu "Manifesto da Antropofagia *Periférica*" (anexo B).

[3] Uma alusão à frase de Oswald de Andrade: "a massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico".

[4] Uma leitura que se vincula ao cartaz original, parodiando-o, e outra que compara as frutas vermelhas a manchas de sangue, remetendo assim à violência presente nas periferias.

> cartaz de Di Cavalcanti no marco da Semana de 2007 pensado como "paródia", finalmente, termina encerrando-o em um modelo, mas o ponto de partida da referida Semana, pelo contrário, supõe pensá-la no presente (TENNINA, 2013, p. 87-88, tradução nossa).

Figura 15 – Cartaz da Semana de Arte Moderna de 22 (à esquerda) e Cartaz da Semana de Arte Moderna da Periferia (à direita)



Em matéria publicada na revista *Época*, Eliane Brum afirma:

> A força da Semana de 2007 vem da primeira geração de escritores da periferia, forjada à margem da escola, na legião dos sem-museu, sem-cinema, sem-teatro, sem-biblioteca. Pela primeira vez, o Brasil tem não um, nem dois autores, mas um movimento literário nascido nas margens. Seus protagonistas se identificam pela origem, marcam essa diferença e buscam uma estética fundada nessa raiz. Eles se apropriaram de um código da elite – a palavra escrita – e começaram a escrever sua versão da História. Agora, preparam-se para sacudir o marasmo cultural de um país que viu muito pouco de original desde o tropicalismo dos anos 60 (BRUM, 2007, s.p.).

Retomando a metonímia da fala de Rocha, quando diz "nós todos teremos, de uma forma ou de outra, de falar 'francês' ou 'inglês'", tomando a língua pela cultura dominante, percebemos que não é por acaso que a língua se torna um território de disputa, mesmo que internamente, no sistema literário brasileiro. Em entrevista à Eliane Brum, Rocha (2007, s.p.) desenvolve seu raciocínio:

> **ÉPOCA** – A grande novidade dessa produção cultural da periferia é a apropriação da palavra escrita, historicamente um código da elite no Brasil. O que significa essa transformação pela letra?

> **João Cezar** – Isso é importantíssimo. Uma parte considerável da crítica literária brasileira, da vida universitária no Brasil, parece esquecer que, na Europa, a cultura letrada foi uma cultura de libertação e de emancipação do homem. Mas na América Latina, a cultura letrada foi sempre uma cultura da dominação, da manutenção do poder. [...] Um exemplo bem concreto e chocante: dois anos depois da Proclamação da República, a primeira constituição republicana determinou que para votar e ser votado era preciso ser alfabetizado. Nada mais brutal. Mas na dialética da marginalidade,[5] a produção não é apenas textual. É uma produção mais ampla. O Ferréz participa do *hip-hop*. O Paulo Lins escreve roteiro para cinema, já fez poesia e tem grande interesse em música. Uma parte considerável da produção cultural da dialética da marginalidade tende à convergência de diversas formas artísticas.
>
> **ÉPOCA** – Mas o próprio *rap* é letra...
>
> **João Cezar** – Uma vez que a cultura letrada entre nós não foi nunca uma cultura de libertação, mas uma cultura de dominação, é muito importante o domínio da letra. Dominar a letra, em alguma medida, é inverter o próprio processo cultural. Escrever seus livros, produzir seus poemas, escrever letras para o *rap* é importantíssimo. A educação foi sempre uma barreira para o acesso à cultura letrada. Dominar a cultura letrada é virar pelo avesso a lógica da dominação.

A antropofagia se dá, então, desde o plano linguístico mais superficial, quer seja na seleção vocabular, nas escolhas gramaticais, nas figuras de linguagem, enfim, na concretização linguística de uma voz periférica. Alguns críticos associam a literatura marginal a uma "linguagem desengonçada", afirmando que, se ela abdica dessa mesma linguagem, seria para "obter o potencial título de literária", ou seja, para se render a uma "lógica dominante do universo letrado", o que implicaria, assim, deixar de ser marginal (ESLAVA, 2004). No entanto, em vez disso, trata-se de mostrar que – ao contrário dos discursos estereotipados que sempre se fizeram a propósito da falta de cultura na periferia –, na periferia também há, sim, conhecimento. Nas palavras de Sérgio Vaz,

> a periferia nunca esteve tão violenta: pelas manhãs, é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. Jovens traficando contos, adultos, romances. Os mais desesperados, cheirando crônicas sem parar. Outro dia um cara enrolou um soneto bem na frente da minha filha (VAZ, 2011, p. 46).

Não se deve erroneamente entender que os autores da periferia estejam fadados a uma escrita rudimentar, mas, sim, que, para além de preconceitos linguísticos, eles são livres para criar e se expressar usando suas próprias palavras, podendo optar: *i)* pela espontaneidade da escrita, que reproduz a fala do dia a dia da periferia, com suas

---

[5] No artigo "A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a 'dialética da marginalidade'", Rocha (2007b) desenvolve o conceito de dialética da marginalidade em contraposição ao conceito de "dialética da malandragem", tal como formulada por Antonio Candido. Enquanto a dialética da malandragem se apropria da imagem cordial e individualista do malandro e propõe a superação da desigualdade social por meio da conciliação, a dialética da malandragem reconhece que essa superação não é mais possível senão por meio do enfrentamento e de um esforço coletivo.

riquíssimas gírias[6] – o que não anula o caráter literário das obras;[7] ou, ainda, *ii)* por fazer uso de um tom mais culto, que revela a habilidade desses autores, ao colocarem em prática aquilo que a linguística convencionou chamar de diglossia, ou seja, a capacidade de, dominar dois registros linguísticos diferentes (a norma e o coloquial, o de maior prestígio e o de menor prestígio), e saber fazer uso deles em situações comunicativas sociopolíticas diferenciadas. Nesse sentido, é irônico notar como a crítica trata o problema, com "dois pesos e duas medidas". Quando é um autor da elite que simula a oralidade nas falas de seus personagens, mesmo que de forma preconceituosa, ele é aplaudido tanto mais habilidoso se mostre nessa tarefa. Diferentemente, quanto mais o autor de periferia se aproxime da norma culta, mais ele é criticado,[8] como se estivesse apresentando algo forçado, uma dicção artificial e totalmente estranha à sua realidade; como se essa "liberdade" fosse vetada a ele.

Ao tratar da produção dos artistas periféricos ligados ao movimento *hip-hop*, é comum se ignorar seus elementos constitutivos no que diz respeito ao seu caráter estético, como se elas não tivessem tal preocupação, como se isso estivesse ainda em evolução ou como se elas fossem consideradas débeis tendo em vista o padrão canônico da cultura de elite. Mas, não se pode negar que existam, sim, determinados princípios orientadores da criação, que se coadunam com os anseios do movimento. Um desses princípios, por exemplo,[9] é manter na escrita os mesmos desvios gramaticais produzidos e ouvidos no uso corrente do dia a dia da periferia. Não se trata de um erro (que poderia ser facilmente corrigido na edição para publicação), mas de uma postura consciente, porque tais autores se negam a se submeter às correções da revisão.[10] Como afirma o poeta Sérgio Vaz, "Muitos intelectuais nos acusam de assassinar a gramática e sequestrar a crase [...]. Mas

[6] As gírias, sempre lembradas no que diz respeito à conformação da identidade de um grupo, são uma face poética da prática enunciativa que acaba sendo levada para dentro dos textos, e, de forma metafórica, alcançam uma precisão muitas vezes difícil de ser alcançada pela linguagem mais culta (por exemplo, chamar de "ponta firme" alguém em quem se pode confiar é uma imagem bastante produtiva).

[7] Seria mesmo uma visão extremamente ingênua e reducionista avaliar a literariedade de uma obra em função da correção gramatical. Como afirmou no Twitter o *rapper* Emicida: "Uma frase bonita escrita com a grafia errada continua bonita".

[8] Talvez também porque existe uma parcela da crítica que rejeita essa literatura em função da representação que fazem da classe média e alta. Assim se vê o efeito inverso da esteriotipização que sempre se fez das classes populares e sempre foi tratada como algo normal.

[9] Para além do preconceito e da resistência que ainda insiste em fazer distinções entre uma literatura escrita, letrada, de elite, e uma literatura oral, que, apesar de substantivada como literatura, estaria inserida numa categoria popular.

[10] Essa foi uma condição para que Sérgio Vaz, Sacolinha, Alessandro Buzzo, Allan da Rosa, Dinha entre outros aceitassem participar da coleção Literatura Periférica, proposta pela Global Editora e lançada em 2007.

esconder e negar a educação por quinhentos anos também não é crime? Menos vírgulas, mais acento, mas ainda assim literatura" (VAZ, 2008, p. 251).

Para Barthes (1989, p. 12), "a linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva". Assim também entende Kabengele Munanga que, ao discorrer sobre as condições históricas do racismo, afirma:

> É através da educação que a herança social de um povo é legada às gerações futuras e inscrita na história. Privados da escola tradicional, proibida e combatida, para os filhos negros a única possibilidade é o aprendizado do colonizador. Ora, a maior parte das crianças está nas ruas. E aquela que tem a oportunidade de ser acolhida não se salva: a memória que lhe inculcam não é de seu povo; a história que lhe ensinam é outra; os ancestrais africanos são substituídos por gauleses e francos de cabelos loiros e olhos azuis; os livros estudados lhe falam de um mundo totalmente estranho, da neve e do inverno que nunca viu, da história e da geografia das metrópoles; o mestre e a escola representam um universo muito diferente daquele que sempre a circundou. Quando pode fugir do analfabetismo, o negro aprende a língua do colonizador, porque a materna, considerada inferior, não lhe permite interferir na vida social, nos guichês da administração, na burocracia, na magistratura, na tecnologia etc. Na estrutura colonial, o bilinguismo é necessário, pois munido apenas de sua língua, o negro torna-se estrangeiro dentro de sua própria terra. No entanto, ele cria novos problemas, pois a posse das duas línguas não é somente a de dois instrumentos. Participa-se de dois reinos psíquicos e culturais distintos e conflitantes. A língua, que é nutrida por sensações, paixões e sonhos, aquela pela qual se exprimem a ternura e os espantos, a que contém, enfim, a maior carga efetiva, é precisamente a menos valorizada (MUNANGA, 2012, p. 35).

Precisamos, então, antes de qualquer julgamento, relativizar a imposição da norma culta e considerar o que está por trás dessa marcação de posição ao se preservar traços de oralidade típicos de um grupo social. Nesse sentido, verifica-se uma influência muito grande das línguas africanas nos poetas da periferia mais identificados com o movimento negro, como se verá na seção a seguir. Igualmente, é forte a presença de modos de dizer que vieram com os migrantes nordestinos, que foram pouco a pouco se instalando nas periferias de São Paulo. O orgulho de uma origem nordestina é marcante na poesia da periferia. Michel Yakini (2012a, s.p., tradução nossa) aponta que

> Desde que a população nordestina migrou para São Paulo, a literatura de cordel era parte da bagagem. Há quem considere, por exemplo, que a linguagem do *rap* e as batalhas de improviso no cenário do *hip-hop* dos anos 80 têm muito das letras e do ritmo nordestino,[11] por isso, assumiram uma cara bem brasileira. Em relação ao movimento literário das periferias da cidade, o cordel aparece de forma marcante em várias publicações e nos verbos e acentos de saraus literários.

---

[11] Existem pesquisas que atribuem ao *rap* e ao repente uma origem comum, vinculada à oralidade de tradição africana, tendo se desenvolvido de distintas formas ao longo do tempo e em diferentes momentos da história ao desembarcar nos Estados Unidos e no Brasil.

> Um dos marcos em termos de publicação coletiva nas periferias de São Paulo são as três edições especiais da revista Caros Amigos – Literatura Marginal: a Cultura da Periferia, organizada por Ferréz entre 2001 e 2004. Nesses exemplares é forte, a partir do Ato II (2002) a referência ao cordel nos escritos de autores e *rappers*: Gato Preto e Ridson Mariano da Paixão (Dugueto Shabazz) citam em suas minibiografias que pertencem ao grupo Extremamente Cordel Urbano, confirmando a aproximação entre cordel e *rap*.

A aproximação dessas duas poéticas não é ocasional. Ao investigar a relação entre o campo literário e o cordel em *Espaços em disputa: o cordel e o campo literário brasileiro*, Bruna Paiva de Lucena esmiúça o procedimento excludente da historiografia literária no Brasil:

> Ao ler a crítica literária brasileira, responsável pela legitimação e fixação de uma visão sobre o literário, sendo ela estética, formal ou ideológica, percebemos que em sua base está forjado o conceito de uma literatura ao mesmo tempo nacional e universal. [...] Todavia, essa dinâmica entre local e universal serviu para legitimar apenas algumas obras literárias, ao passo que deslegitimou e silenciou muitas outras. No caso específico do cordel, sua exclusão ocorreu mais por ser relacionada a uma produção popular do que por sua temática, com cunho majoritariamente nacional. Assim, a historiografia literária brasileira que "como um discurso sobre a formação, composição e definição da nação, haveria de permitir a incorporação de múltiplos materiais alheios ao círculo anterior das belas letras que emanavam das elites cultas", restringiu-se a gêneros literários advindos de uma elite intelectual e cultural sob a ideia de construir uma "grande" literatura da qual, apesar da hibridização e dialética entre o local e o universal, adviessem valores formais, estéticos e temáticos universais (LUCENA, 2010, p. 18-19).

Lucena (2010, p. 28) acrescenta que:

> o campo literário brasileiro, de uma forma geral, para afirmar a superioridade de poéticas eruditas, segrega, e mesmo deslegitima, outras tradições culturais, como é o caso do cordel, por meio da desvalorização de seus atributos constitutivos – rima, ritmo, repetição, improvisação, memorização, entre outros – como recursos "pobres" e "menores".

A despeito desse mecanismo excludente, o cordel, assim como outras manifestações da cultura popular, tem resistido enquanto literatura oral – ainda que marginalizada em função da cultura letrada erudita –, encontrado até hoje adeptos entre os mais jovens, especialmente na periferia. No poema intitulado "Sentimentos", a seguir, elaborado sob influência do cordel, com 15 quartetos e uma oitava, Michel Yakini (2011) faz uso justamente dessa expressão literária contra-hegemônica conferindo materialidade poética à disputa entre opressor e oprimido exposta no início desta seção.

Por aí muito sinhô
Esses chamados de dotô
Dizem que nossa poesia
É limitada, um horrô

Pois digo que esses cabra
Que nunca pegou na enxada
Dizem que sabem tudo
Mas num sabem é de nada

Esses “donos da verdade”
Num conhece a realidade
Vivida pelos caboclo
No sertão e na cidade

Só ficam em gabinete
Entre quatro parede
Enquanto nóis clama justiça
Eles fingem que num entende

Diz que nóis num sabe lê
Quanto menos iscrevê
E que nosso linguajar
É difícil compreendê

Pois deixe que eles insista
Em fazer grossa vista
Pois nóis se fortalece
Aqui no bar do Santista

É aqui que tá nossa gente
Povo lindo e inteligente
Pelo amor e pela arte
Mais um Elo da Corrente

Gente que sabe o que quê
Homem, criança e muié
Que não deixa esses dotô
Nos tratar como qualqué

Essa gente de muito dinhêro
Empresário, político, banquêro
Que concentra toda a riqueza
Lavando no estrangêro

Esses tão iludido
Pensam tá bem protegido
Mas quando abrirem o zóio
O bolo vai tá dividido

Pois nesse grande momento
Expandimos conhecimento
Lendo nossos próprios livros
Que hoje tamô escreveno

E esses mesmos livro
Que um dia nos foi proibido
Hoje nos dá o poder
De sermos reconhecido

Muda a real de figura
Fazendo literatura
Eleva nossa auto-estima
Renasce nossa cultura

Valorizar nossa história
Resgata nossa memória
Ignorada na iscola
Hoje conduz a vitória

Salve nossa correria
Lutando no dia a dia
Muita paz e liberdade
Pra todas periferia

Sentimento que mina
Pros herói e pras heroína
Que mantêm a resistência
Feito Solano e Carolina

Os versos ficam por aqui
Mas num vamô desisti
Pois nossa luta continua
Mesmo até depois do fim.

Em outro aspecto, a antropofagia, em diferentes povos, está ligada a um ritual, por meio do qual, após um confronto, ao comer a carne dos prisioneiros, acreditava-se ser possível adquirir suas habilidades e seu poder. Apropriada como metáfora por Oswald, a antropofagia alude a um procedimento de seleção semelhante ao da intertextualidade (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96). É por meio da intertextualidade, então, que percebemos de forma mais direta a transformação dos textos “devorados” pelos autores da periferia.

Extremamente profícua tanto no *rap*[12] quanto nos poemas e narrativas em prosa – quer seja *in praesentia* (citação) ou *in absentia* (alusão) –, a intertextualidade é um recurso criativo muito explorado pelos autores da periferia, que recolhem frases soltas de pessoas célebres e inserem nos textos reelaborando-as e dialogando criticamente com elas ou mesmo parodiando-as. O próprio Manifesto da Antropofagia Periférica (anexo B), escrito por Vaz para a Semana de Arte Moderna da Periferia, por exemplo, inspirado no Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade, é um exemplo claro desse procedimento. Outro exemplo igualmente explícito é a versão do *rapper* Criolo para "Cálice", famosa canção de Chico Buarque.[13]

> Como ir pro trabalho sem levar um tiro
> Voltar pra casa sem levar um tiro
> Se as três da matina tem alguém que frita
> E é capaz de tudo pra manter sua brisa
>
> Os saraus tiveram que invadir os botecos
> Pois biblioteca não era lugar de poesia
> Biblioteca tinha que ter silêncio,
> E uma gente que se acha assim muito sabida
>
> Há preconceito com o nordestino
> Há preconceito com o homem negro
> Há preconceito com o analfabeto
> Mais não há preconceito se um dos três for rico.
>
> A ditadura segue meu amigo Milton
> A repressão segue meu amigo Chico
> Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
> Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.
>
> Afasta de mim a biqueira, pai
> Afasta de mim as biate, pai
> Afasta de mim a coqueine, pai
> Pois na quebrada escorre sangue. (CRIOLO, *Cálice*)[14]

A música de Criolo, que se aproveita de uma melodia e letra bem conhecidas e reconhecidas pelo público como música de protesto à ditadura, por um lado, reverencia

---

[12] Não podemos deixar de lembrar que no *rap* a intertextualidade é fulcral, manifestando em vários níveis: na composição musical do DJ, que faz uso do *sampler* para misturar trechos de diferentes fontes sonoras a fim de produzir um novo "texto" musical coeso e coerente; e na letra do MC, que costura diferentes discursos e dialoga muitas vezes diretamente com outros compositores. Ver, por exemplo, a letra de "A ponte" de Lenine, que foi ressignificada por GOG em "Eu e Lenine". GOG trabalhou sobre a versão de Lenine para fazer uma crítica ao superfaturamento da ponte JK em Brasília: "A ponte saiu do papel, virou realidade/ Novo cartão postal da cidade/ Um quer transformar ela em patrimônio mundial/ Um outro num inquérito policial".

[13] Letra e vídeo original da música de Chico Buarque (cantada em parceria com Milton Nascimento) disponível em: <http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45121/>.

[14] Como o próprio Criolo conta, essa música foi gravada de forma informal, sem pretensões, e acabou virando um *hit*. O vídeo está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=utJENUg2NJ4>.

Chico na medida em que se reporta a ele como modelo, mas, por outro, é uma grande crítica a tudo que esse mesmo poeta representa hoje: a elite e seu mundo idealizado.

É importante destacar também que, nos textos desses autores periféricos, evidencia-se um "falar por uma coletividade".[15] É fato que os autores estudados se posicionam permanentemente como porta-vozes de suas comunidades e se colocam como seus representantes legítimos. Há textos em que os autores se colocam em primeira pessoa e colocam-se como personagens, mas também há textos em que os personagens não têm nome, contam sua história, que é, na verdade, a história de muitos.

O sentimento de coletividade faz-se presente por diferentes dispositivos na literatura marginal/periférica. A começar pelos manifestos, que, munidos de um discurso na terceira pessoa do plural, ao serem colocados em circulação, já evidenciam o desejo de marcar o caráter de união e de organização coletiva (já tão presente nas comunidades por meio do *hip-hop*).

> O gênero "manifesto" é, por definição, a forma privilegiada para falar de um "nós" e expor os princípios programáticos, bem como o repertório de tópicos de um movimento que se reconhece como uma voz disruptiva do ordenamento hegemônico do campo artístico. Trata-se, obviamente, do gênero que lançam as vanguardas para abrir fogo na luta contra diversos tipos de fronteiras e para afirmar a própria voz com que escolheram falar. Ele consiste, poder-se-ia afirmar, no único gênero próprio da cultura letrada que se constrói a partir da ideia de um inimigo, de uma comunidade e de um projeto de futuro (TENNINA, 2013, p. 89, tradução nossa).

Nos manifestos mencionados neste trabalho, especialmente o manifesto "Terrorismo literário", de Ferréz, e o "Manifesto da Antropofagia Periférica", de Vaz (anexos A e B), assim como em outros textos de apresentação que esses autores publicam em suas obras, a preocupação preponderante não é a de estabelecer preceitos estéticos, mas explicitar princípios, ou seja, a existência de um discurso ético e ideológico geograficamente e socialmente situado na periferia que orienta essas produções: "A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. Por uma periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor". Nesses termos, Sérgio Vaz declama, no poema "Somos nós":

> [...]
> Quem grita somos nós,
> os sem educação, os sem hospitais e sem segurança.
> Somos nós, órfãos de pátria,
> os filhos bastardos da nação.
> Somos nós, os pretos, os pobres,
> os brancos indignados e os índios

[15] A própria profusão de coletâneas decorrentes dos saraus, como as organizadas por Alessandro Buzo, Ademar, Binho, entre outras, já é prova dessa vontade de coletividade.

cansados do cachimbo da paz.
essa voz que brada, que atordoa teu sono
vem dos calos das mãos, que vão cerrando os punhos
até que a noite venha
e as canções de ninar vão se tornando hinos
na boca suja dos revoltados.

Tenham medo sim,
somos nós, os famintos,
os que dormem nas calçadas frias,
os escravos dos ônibus negreiros,
os assalariados esmagados no trem,
os que na tua opinião
não deviam ter nascido.
[...] (VAZ, 2016, p. 116-117)

Como vemos nesse poema de Vaz, o "eu-lírico" – aquela voz de um sujeito poético que se distingue da do autor para expressar sentimentos, ideias e emoções – deixa de ser uma entidade abstrata, é corporificado e ganha uma concretude social coletiva na qual aquele que fala se inclui: "somos nós, os pretos, os pobres,/os brancos indignados e os índios", "os famintos", "os assalariados esmagados no trem".

Nos poemas, há um "nós" que assume o lugar do "eu", mas também um "eu" que cede o lugar para o "nós". A poeta Dinha[16] afirma: "Eu escrevo para todas as pessoas, mas escrevo principalmente por mim e eu sou mais que eu mesma. Sou meus irmãos, minha comunidade" (2008, p. 17). Podemos considerar essa sua visão do fazer literário como a chave de leitura que nos dá acesso a muitos de seus poemas, como o "Já disse":

Já disse que não sou outra coisa que não nós.
O que são eles sou. O que sou eu somos elas.
Por isso toda a insistência em te carregar piano.
Por isso essa pele na pele essa boca na boca.
Por isso que tuas mãos sejam meus cabelos.
Por isso que teu ouvido seja (na) minha voz.

É por isso que eu sei
Sou
Teu futuro.
Teu passado.
Teu gerúndio.
Teu particípio (DINHA, 2008)[17]

---

[16] Dinha (pseudônimo de Maria Nilda de Carvalho Mota) nasceu no Ceará, em 1978, e mudou-se para o Parque Bristol, em São Paulo, com a família ainda bebê. Participou da fundação da Posse Poder e Revolução, fez o curso de Letras na Universidade de São Paulo, é mestre e doutora, e atualmente é professora na rede pública. É autora dos livros *De passagem mas não a passeio* (2008) e *Onde escondemos o ouro* (2013) e é também uma das editoras do selo Me Parió Revolução.

[17] Esse livro, editado pela Global editora no âmbito da coleção Literatura Periférica, teve uma primeira edição em 2006, pela Edições Toró, com um layout mais artesanal, fazendo uso de papel reciclato, com poemas escritos à mão e ilustrações feitas com colagens.

Por mais que esses textos literários também sejam, muitas vezes, dotados de um caráter (auto)biográfico é patente a intenção de usar uma experiência pessoal como emblema de uma vivência coletiva. Mesmo quando se confundem com seus personagens numa espécie de escrita de si (às vezes emprestando o próprio nome para eles em seus contos),[18] ao contrário de se realizar como *performance* do eu, exaltação do sujeito ou espetacularização narcisística da intimidade, tão comuns na literatura brasileira contemporânea hoje (KLINGER, 2008), aqui o autor-narrador encarna o papel de testemunha[19] de uma história comum (no sentido de comunitário), que acontece com frequência no espaço da periferia. Ele é um observador ao mesmo tempo interno e externo à obra, que analisa criticamente a situação e sente necessidade de comunicar o que vê na esperança de que assim outros possam aguçar seu olhar e ver também o que até então estava oculto.

Contudo, ao contrário de ver nas narrativas apenas um valor de testemunho, ou mesmo naquelas em que parece haver uma intenção quase hagiográfica, é preciso observar as nuances em que se revelam as estratégias de resistência dos personagens diante da opressão e da exploração a que são vítimas. Vejamos o poema em que Sérgio Vaz reproduz a biografia de sua mãe no poema “Maria das Dores”:

> Filha de Saturnina
> Maria nasceu em ladainha,
> No intestino de Minas
> Quase Bahia.
> O nome Maria
> Quem deu foi o pai,
> Seu Firmino.
> Das dores,
> Sobrenome da agonia
> Quem lhe deu
> Foi o destino.
> Na cidade grande
> Vendeu cosméticos,
> Roupas e sapatos.

---

[18] Como faz Ferréz nos contos “O plano” e “O ônibus branco” (FERRÉZ, 2006).

[19] Talvez o termo mais apropriado aqui fosse “perito” e não “testemunha”. A testemunha, por definição, é aquele que sabe porque viu. Já o perito (do latim *perior*) é aquele que sabe por experiência. Daí que não considero os poemas, contos e romances produzidos no âmbito da literatura marginal/periférica como testemunho, visto que não se trata de um registro de alguém que vivenciou um trauma e se torna “prova” viva de um fato que precisa ter a veracidade verificada. Em vez disso, trata-se de textos ficcionais que foram construídos a partir de experiências de vida, de uma acumulação de elementos que tanto podem ter sido vivenciados diretamente quanto indiretamente (por ouvir outros contarem, por exemplo) e foram elaborados esteticamente. Esse é um procedimento que está na raiz da criação de uma miríade de escritores, como Elvira Vigna, por exemplo, que diz “Escrevo sobre coisas traumáticas, vividas, sabidas, vistas ou ouvidas por mim” (VIGNA, 2014, s.p.). Apesar de assumirem essa postura diante do que escrevem, nem por isso esses autores prestigiados pela academia são classificados no que se convencionou chamar de *testimonio*.

Doméstica,
Varreu chão, lavou pratos,
Mas nunca foi domesticada.
Sorria,
Por desobediência
Por falta de instrução.
Por alegria?
Só se fosse
Descuido do coração.
Sob o disfarce
De mulher maravilha,
Morreu sem avisar.
Frágil,
Mas sem implorar.
Feito flor
Que rasteja,
Mas que a primavera
Não pode humilhar (VAZ, 2008, p. 140).

Para além de simples registro da vida sofrida dessa mulher, ou da intenção de “santificá-la”, de forma sutil, a personagem passa a servir como modelo de resistência para outras como ela: era forte, foi explorada, mas nunca domesticada – “sorria” por “falta de instrução”, numa realidade em que sorrir poderia ser considerado um ato um tanto quanto atrevido e subversivo, “desobediência”.

Em relação a esse ponto, converge a fala de Criolo, registrada no documentário *O rap pelo rap*,[20] para quem ser capaz de sorrir implica ao mesmo tempo um empoderamento e estratégia de combate:

> O verbo... é falho. Os símbolos e os signos. É tudo falho pra expressar a emoção, o sentimento. Qualquer coisa que eu vier falar do *rap* eu vou diminuir ele. Eu não estou à altura de falar do *rap*. Mas eu posso te dizer que foi o bagulho que me abraçou e falou que eu era capaz de sorrir. *E sorrir, no mundo que a gente vive hoje, é algo extremamente agressivo*.

Essa “estratégia” talvez seja reveladora da resistência “silenciosa” que se processa, e aparece no poema como um prenúncio daquilo que Jean Baudrillard profetizava (não sem questionar o esvaziamento político decorrente da criação do termo “massas”):

> Na representação imaginária, as massas flutuam em algum ponto entre a passividade e a espontaneidade selvagem, mas sempre como uma energia potencial, como um estoque de social e de energia social, hoje referente mudo, amanhã protagonista da história, quando elas tomarão a palavra e deixarão de ser a “maioria silenciosa” [...] As massas não estariam aquém, mas além da política. O privado, o inominável, o cotidiano, o insignificante, os pequenos ardis, as pequenas perversões etc., não estariam aquém mas além da representação. As massas executariam em sua prática “ingênua” [...] a sentença de anulação do

---

[20] Longa metragem (75 m) sobre *rap* que contém entrevistas com cerca de 40 personagens da cena do *rap* nacional. Direção: Pedro Fávero. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mt7S6YkosPc>. Acesso em: 19 jan. 2016.

> político, seriam espontaneamente transpolíticas, como são translinguísticas em sua linguagem (BAUDRILLARD, 2004, p. 10 e 36).

É interessante notar que os escritores de um modo geral normalmente fazem questão de destacar que são, antes de tudo, incansáveis leitores e consumidores de cultura. Os relatos dos autores da periferia dando conta de que liam e frequentavam bibliotecas e sebos desde a tenra infância são em muito parecidos com os de qualquer outro. A noção de que o livro e a leitura podem mudar a vida de alguém e, consequentemente, mudar o mundo, costuma ser consenso entre escritores, independentemente do estrato social a que pertencem. Para o escritor Luiz Ruffato, por exemplo, “se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade” (RUFFATO, 2013, s.p.). Nessa mesma linha, Sacolinha (2012, p. 196) declara:

> Percebi que posso fazer algo muito maior com a literatura; o contrário do que se eu tivesse ido para o crime. Agora sou mais seguro de mim, dono de minhas atitudes e dos meus atos. [...] Sou quem sou graças aos livros. Se não fossem eles, estaria sete palmos abaixo da terra Ou com a bunda fazendo buraco no sofá. [...] Acredito no livro como agente transformador do ser humano. Hoje procuro mostrar a muitas pessoas o que um livro pode fazer pela vida de alguém.

Assim, os saraus, por exemplo, não são pensados apenas como espaço de divulgação de sua própria obra, mas também espaços em que a população da periferia é estimulada a ter contato com autores canônicos e não canônicos, aprendendo a apreciar e a consumir literatura de todos os gêneros. Além disso, os frequentadores são incentivados a também produzir seus próprios textos, independentemente de critérios de qualidade e a despeito dos julgamentos de valor que a academia possa fazer sobre isso. Como diz Ferréz: “Até um texto mal escrito é vitória, porque é escrito. Era para o cara ser analfabeto, era para não saber escrever, era para estar morto pela polícia. E o cara está escrevendo mal, mas está escrevendo. E [se] ainda escreve bem, é mais vitória ainda” (TENNINA et al., 2015, p. 267, tradução nossa).

4.2 Ancestralidade e reterritorialização

> *A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é minha pele. Preto é o lugar onde eu moro.*
>
> Carolina Maria de Jesus

As pesquisas sobre migração, em geral, concentram sua atenção sobre agrupamentos étnicos de europeus, latino-americanos e asiáticos. A diáspora negra, ligada à escravidão – que no Brasil se estendeu desde o período colonial até pouco antes do final do Império –, está muito mais ligada a um processo de encarceramento que de migração. Na medida em que são arrancados de suas sociedades de origem, ao serem trazidos para o Brasil como simples mercadorias, pode-se dizer que a exclusão dos negros trazidos para serem escravizados ocorre como resultado da ruptura de três vínculos: *i)* com os valores e representações sociais próprios a sua sociedade; *ii)* com os laços e relações de afeto e parentesco; e *iii)* com a capacidade de comunicação com o exterior (NASCIMENTO, 2000, p. 60). Vínculos perdidos que, passados os séculos, faz-se necessário recuperar.

Após a abolição, e diante da quase total ausência de providências por parte do Estado, na atualidade, a exclusão dos negros, construída histórica e geograficamente, perdura em novas roupagens, com: *i)* a não integração ao mundo do trabalho por supostamente não terem as qualificações requeridas; *ii)* o não reconhecimento ou negação de direitos, visto que são representados de forma discriminatória, como um perigo para a sociedade; e *iii)* a ruptura de vínculos societários, na medida em que são gradativamente afastados dos espaços legitimados de representação (NASCIMENTO, 2000, p. 68-71).

Por trás da organização política dos indivíduos supõe-se que existe sempre um poder habilitado a coordenar os que ocupam um determinado espaço. Ou seja, território e poder são duas noções indissociáveis, de tal modo que o território compreende “um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder” (RAFFESTIN, 1993, p. 54). Mais do que isso, o espaço pode ser utilizado como produto e instrumento do poder. Nesse sentido, o espaço também pode configurar-se num processo de confinamento, considerando-se que “o confinamento socioespacial é o processo pelo qual categorias e atividades sociais particulares estão encurraladas, limitadas e isoladas em um quadrante reservado e restrito do espaço físico e social” (WACQUANT, 2015, p. 21).

No caso da população periférica, esse confinamento tem sido imposto, na medida em que as pessoas são obrigadas, de forma hostil e por pressões externas, sociais, políticas – e também étnicas –, “a determinar suas atividades, limitar seus movimentos ou restringir sua residência a uma determinada localização” (WACQUANT, 2015, p. 21), configurando-se num verdadeiro gueto.

É o que lemos nas palavras de Michel Yakini (2012b), em seu poema “Mapas de asfalto”. No início, o poema dedica-se a denunciar a condição em que se vive na periferia:

há tempos que o céu
das beiradas
acorda cinzento

as pedras ficam intactas
endurecendo vidas
pelas esquinas

a esperança passa
como ventania
pelas ladeiras

e o asfalto grita
denunciando
mentiras vencidas

são heranças de uma
cidade açoitada
em silêncio [...]

De acordo com Wacquant, a estruturação de um gueto se dá em torno de quatro elementos essenciais: *i)* o estigma, segundo o qual uma população é marcada e desvalorizada em relação à categoria dominante; *ii)* a coação, em que a concentração populacional se dá como resultado de uma imposição externa; *iii)* a atribuição espacial, ou seja, quando a população estigmatizada é forçada a se estabelecer numa área específica; e *iv)* o paralelismo institucional, na medida em que a população é pressionada a residir unicamente em determinados bairros, desenvolve-se neles uma rede de instituições em substituição às da sociedade pela qual foi rejeitada (WACQUANT, p. 28-29).

Surgem, então, no seio desse espaço periférico e em prol das necessidades coletivas, organizações culturais e econômicas alternativas, bem como práticas de solidariedade interna, ao passo que novas identidades são forjadas, visando superar a exclusão e proteger-se das representações negativas do resto da sociedade. Assim, o gueto acaba se tornando uma faca se dois gumes. Se, por um lado, constitui-se em instrumento de dominação, por outro, viabiliza a coesão e a auto-organização daqueles indivíduos segregados, que se mobilizam e alavancam um poder de resistência que converge para a implosão do próprio gueto. Nesse sentido, o gueto deixa de ser gueto e passa a ser quilombo.

Em resposta à polarização da cidade entre a casa grande e a senzala, o conceito do quilombo insurge em uma perspectiva decolonial, ecoando nas produções literárias que emergem insufladas por movimentos coletivos como o do *hip-hop*. Não é por acaso que Zumbi dos Palmares é tantas vezes evocado como símbolo de resistência e inspiração. Assim, ainda na continuação do poema de Michel Yakini, podemos ver como, em lugar do sentimento de derrota, instala-se um discurso de exaltação da resistência:

[...]
nos mocambos de hoje
germina a resistência
do amanhã

em cada quintal
um trançado
autoestima se firma

no olhar da mulecada
vejo uma trilhas
sedenta de história

é batuque,
rodeando as intenções,
cravando horizontes

grafitando nos
muros, poemas
da nossa virada

declamando ação,
sacudindo vozes

e na espreita das ruas
ecoam as rimas
num versar ritmado de
redenção!

Assumindo que a reterritorialização dos afro-descendentes nunca se deu de fato no Brasil, na medida em que nunca lhes foi permitido recriar livremente seus espaços socioculturais (sendo sempre marginalizados e criminalizados), a força com que esses movimentos culturais têm se estabelecido e os princípios estéticos e éticos que têm difundido, não só por meio da literatura, leva a crer que, finalmente, esteja em processo uma reterritorialização de fato, na medida em que esses atores trazem consigo o potencial de afirmar e assumir novas posições enquanto sujeitos da história, capazes de promover sua transformação. Essa nova reterritorialização envolve, por um lado, uma reconexão com a África, como elo original que une essa população diaspórica em torno da noção de pertencimento e resistência. De acordo com Roland Walter (2007, p. 4), "com base em e ao mesmo tempo distanciada da memória vivida, a memória imaginada enquanto revisão tem sido uma das medidas mais importantes para recriar um *self* fragmentado e alienado na ficção negra pan-americana".

Discorrendo acerca da existência diaspórica, Walter define-a como

> um entre-lugar caracterizado por desterritorialização e reterritorialização, bem como pela implícita tensão entre a vida aqui e a memória e o desejo pelo lá. Neste sentido, os que vivem na diáspora compartilham uma dupla se não múltipla consciência e perspectiva, caracterizadas por um diálogo difícil entre

> vários costumes e maneiras de pensar e agir. Membros de uma diáspora habitam línguas, histórias e identidades que mudam constantemente. São tradutores culturais cujas passagens fronteiriças minam limites estáveis e fixos, que reescrevem o passado e as tradições num processo de reinserção contínua; um recontar que mina autenticidades e problematiza os interstícios sombreados pelo discurso oficial. A casa-lar que a diáspora constrói, além de ser um entre-lugar, existe também em um entre-tempo: entre um passado perdido, um presente não integrado e um futuro desejado e diferido (WALTER, 2011, p. 11).

Mas por outro lado, esse processo de reterritorialização implica também um distanciamento, visto que, imersos em outra realidade, a identificação plena já não é mais possível e é preciso criar novos laços comunitários em outras terras. Por isso que observamos ainda em muitos dos textos produzidos pelos autores periféricos essa sensação de viver em uma fronteira – entendida aqui não como barreira, mas como um entrelugar. Elizandra Souza,[21] poeta que tem despontado na periferia, coloca assim o problema em seu poema poema "Maputo – Moçambique":

> [...]
> Que África é essa?
> Que diz e não me diz...
> Sentimentos vulcões no peito...
> Lágrimas tsunamis na alma
> Até onde vai minha fronteira
> E se tenho fronteiras, que fronteiras eu sou?

De acordo com Joaquin Herrera Flores (2002, p. 12), "a cultura não é uma entidade alheia ou separada das estratégias de ação social; ao contrário, é uma resposta, uma reação à forma como se constituem e se desenvolvem as relações sociais, econômicas e políticas em um tempo e um espaço determinados". Nesse sentido, a crítica precisa também fazer o esforço abstrato de se deslocalizar e se relocalizar não apenas espacialmente e socialmente, mas também corporalmente, para ler tais textos em outras bases, enxergando não o que, de forma condicionada, se quer ver, mas a profundidade do que está sendo dito sob formas de dizer que escapam ao universalismo, que nada mais é que um colonialismo conceitual (OLIVEIRA, 2012) – ou seja, para além de um simples testemunho da violência ou um discurso ressentido, uma visão libertadora da cultura.

---

[21] Elizandra Souza é poeta e jornalista. Em 2001 criou um fanzine de poesias chamado Mjiba, no qual seus primeiros poemas vieram a público, e é poeta da Cooperifa desde 2004. Em entrevista ao programa Ensaio Poético, Elizandra afirma que seu interesse por poesia surgiu em função do seu relacionamento com a cultura *hip-hop*, ao ouvir e prestar atenção nas letras de rap. Em 2007 publicou o livro *Punga*, em parceria com o poeta Akins Kinté; e em 2012, publicou o livro *Águas da cabaça*, além de ter participado de inúmeras antologias desde 2006. Seus poemas discutem constantemente questões de gênero e questões raciais. Muitos de seus poemas problematizam a condição da mulher em nossa sociedade e a violência doméstica.

Em grande parte de seus poemas, Zinho Trindade mantém-se em torno da preocupação com a reinterpretação dos fatos históricos, bem da valorização da identidade étnica do eu-lírico. No poema “Qual é a cor?”, lê-se:

> Quando eu era pequeno eu não sabia
> Eu não sabia, eu não sabia não
> Não entendia a cor, qual o valor
> O porquê brigar e o porquê amor
>
> Minha mãe me chamava de mestiço
> A professora já dizia moreno
> A vizinha falava mulato
> E o meu Pai achava tudo engraçado
>
> E minha Avó já dizia
> Negro
> Então que cor que eu sou
> Negro
> E o tambor chamou
> Negro
> E com muito amor
> Negro
> E o som é
> Negro
> Então sinta a condição
>
> Sou negro, sou raça sou cor
> Com a benção dos Orixás que nos abençoou
> Sou negritinho, negralha, bamba, malungo
> Eu vim da Serra da Barriga e trago muito amor
>
> Minha cultura é milenar e atravessa o tempo
> Arrebentando as correntes, voando com o vento
> Candomblé, quizumba, macumba, fortalecimento
> Agradeço todo dia poder para o povo preto
>
> Sou negro como Felá Kuti, Jomo Kenyatta, Múmia Abu-Jamal
> João Candido, Anastácia
> Ganga Zumba, Zumbi, África Bambaataa
> Mestre Irineu, Chico Rei, Elisbão, Dandara
> Solano Trindade, Mestre Assis, Aurino Bonfim [...] (TRINDADE, 2011, p. 45-46).

É instigante observar os saltos temporais que o eu-lírico realiza. Nas duas primeiras estrofes, parte-se da infância, que representa o tempo da negação – “Eu *não* sabia, eu *não* sabia *não*” –, em que ainda prevalece a inocência e o desconhecimento sobre seu eu e sua história. Também nesse período, soam vazias as imagens que os verbos *dicendi* introduziam sobre ele: “mestiço”, “moreno”, mulato”. Se para o menino, ainda em sua ingenuidade, tais expressões eram desprovidas de significado, no poema impregnam o discurso de dialogismo, perpassando os diversos discursos sobre o negro na sociedade brasileira. Assim, de maneira sutil, questiona-se o mito da democracia racial (GUIMARÃES, 2006) – que insistia em enaltecer o caráter mestiço da população

brasileira, valorando o embranquecimento, promovendo um apagamento das diferenças e recusando a negritude – e o uso de termos bastante preconceituosos, como o termo mulato, que tem sua origem no nome do animal (mula), desumanizando, assim, os com esse termo qualificados.

Passa-se então para a maturidade, em que o eu-lírico sai de uma atitude passiva e reconhece-se como integrante de uma coletividade que há muitas gerações luta e resiste à opressão ("Eu vim da Serra da Barriga", que remete à região do Quilombo dos Palmares). E aqui é importante refletir sobre o orgulho de marcar a voz da "avó" ("E minha Avó já dizia/Negro"), que é quem, afinal, mantém a memória viva,[22] transmite o saber e indica o caminho para o neto. É sugestivo que, apesar de ser bisneto de Solano Trindade, Zinho não recorra à imagem deste para registrar uma origem que poderia significar também uma influência artística, mas antes, apoie-se na imagem de um ascendente mais imediato.[23] No entanto, pode-se considerar que há uma referência textual indireta a Solano como princípio de um pensamento que passa de geração em geração, na medida em que a afirmação "Sou negro" remete a um poema de Solano com o mesmo título

A prosopopeia – "o tambor chamou" – anuncia, então, finalmente, o reconhecimento sinestésico da cor – "E o som é / Negro". Essa estrofe é especialmente musical; estruturada de tal forma que se adivinha o batuque do tambor, que repete "negro", em oposição à negação repetitiva da primeira estrofe.

Após essa revelação, o eu-lírico vislumbra a herança africana, fazendo o caminho de volta, primeiro, assumindo uma ancestralidade ainda em território brasileiro – "Eu vim da Serra da Barriga" –; e depois, propondo-se a escavar as origens mais recônditas de sua negritude – "Minha cultura é milenar e atravessa o tempo".

Além de fazer uso de expressões que remetem ao universo religioso, o poema segue relacionando vários nomes e referências importantes para o movimento negro, para a cultura afro-brasileira e para o *hip-hop* – invocando o *"*poder para o povo preto*"*. É assim que, em contraposição a uma história oficial que se lembra do negro apenas como escravo, ao buscar as suas origens e comparando-se a seus "heróis", o eu-lírico, reconhece-se como negro, condição na qual vai buscar toda uma conformação para sua arte.

---

[22] Roland Walter (2011, p. 18) faz uma observação importante, ressaltando que "a memória mais do que o território é a base da formação identitária em culturas diaspóricas como a dos afrodescendentes".

[23] Sabe-se que a avó de Zinho, Raquel Trindade, é a responsável por manter viva a chama da cultura negra no seio familiar, tendo sido também responsável por fundar o Teatro Popular Solano Trindade e a Nação Kambinda de Maracatu.

Descortinado o mito da democracia racial (GUIMARÃES, 2006) e reconhecendo-se que a pobreza, no Brasil, tem as cores preta e parda, é preciso entender a produção periférica também permeada por uma experiência diaspórica africana, que aqui, em função do contato, sobretudo, com a experiência europeia, foi submetida a uma ruptura. Ao lançar mão de africanismos em seus poemas, Zinho e outros autores da periferia vão ao encontro de uma memória sequestrada pela escravidão.

Para Roland Walter, a análise de textos literários produzidos no contexto de um espaço diaspórico dos afrodescendentes nas Américas deve considerar

> o texto como cronotopo e situado num cronotopo impregnado com o fantasma das violências e brutalizações recalcado, o qual volta em resposta à *Verleugnung* [negação], fazendo sentir sua presença tanto no nível da enunciação textual quanto no da experiência vivida. Com relação aos afrodescendentes, este espaço-tempo (literário/existencial) é multidimensional: uma encruzilhada diaspórica onde culturas e epistemes se encontram e transculturam (WALTER, 2011, p. 10).

Mas o resgate de uma Mãe África como referência ancestral não é possível sem passar pela memória traumática das torturas e injustiças a que foram submetidos os negros no período colonial e que tem consequências até os nossos dias. Para além de representar o deslocamento do espaço geográfico (Brasil-África) ou no espaço temporal, a memória é o tempo todo marcada profundamente por eventos traumáticos, que afetam os afrodescendentes geração após geração.[24] No poema “Sou seu HIV”, em contraposição à historiografia oficial que legitima a escravidão, Elizandra Souza apresenta a visão a contrapelo da história[25] sob a perspectiva do negro, expondo as atrocidades perpetradas pela escravidão e pelo racismo, e atualizando na memória um sofrimento que se perpetua ao longo de gerações:

> Sou poeta destruidora de alienação
> Saudando minha ancestralidade
> Combatente, militante contra a padronização.
> Onde diz que só a loira é bonita
> E que o feio está em mim
> Enganou-se, pois, sou descendente de Zumbi
> Resistente que nem Anastácia
> [...]

---

[24] Assim como trauma do holocausto judeu, que mesmo passado o período em que se deu, atinge suas famílias, marcadas pelo trauma das experiências de terror vividas e que permanecem impregnando a vida dos descendentes.

[25] Fazemos um paralelo seguindo o entendimento de Walter Benjamin, em suas teses “Sobre o Conceito da História” (1994, tese 7), quando propõe que, em resistência ao fascismo, a tarefa do materialista histórico é escrever a história a contrapelo, ou seja, sob a perspectiva dos oprimidos. Assim também fala Ferréz em seu manifesto (anexo A): “para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais 500 anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo”.

> Iguais a mim existem vários na missão
> Organizando-se, se armando de informação.
> Para vocês somos algo negativo
> Como o vírus do HIV no organismo
> Cada dia mais vamos nos fortificando e se proliferando
> Somos veneno e não temos antídoto
> Espalharemos a destruição
> Destruiremos essa herança escravocrata
> Estrutura capitalista, racista, exploradora, deturpada.
> [...]
> Foi o sequestro que me trouxe a esse continente
> A condição desumana que fui transportada junto aos dejetos
> Os estupros como se eu fosse um animal
> Os ferrões no meu corpo simbolizando que agora eu era seu objeto
> Seu brinquedo vivo de certo
> Sou nascida de sangue, suor, lágrimas
> Acuada, desprotegida como rato na frente de um gato
> Minha religião foi amaldiçoada, e a sua dizia que eu não tinha alma
> Dominaram minha língua e impuseram a de vocês
> Como se a minha nada representasse
> Meus seios cheios de leite por seus filhos eram sugados
> Enquanto os meus bebês morriam de fome e maus tratos
> E assim fui nutrida com a ajuda dos orixás
> Resisti até aqui no século XXI
> Sendo que na minha casa falta o pão
> Na infância faltaram-me os brinquedos para a diversão
> Fui crescendo alimentada pelo descaso
> Pela fome, pela negação de oportunidades
> Sem políticas públicas, sem escola, sem faculdade
> Hoje quero reparação, mesmo que não apague as chicotadas
> Quero vida decente para a futura geração
> Sei que vocês continuam se achando superiores
> Mas não se esqueça que sou seu HIV
> Estou entrando devagarzinho e levarei aos poucos
> Tudo que nos foi roubado. (SOUZA, 2006).[26]

Nesse poema, o eu-lírico negro compara-se a um vírus com o potencial destruidor de um HIV, capaz de minar as defesas daqueles aos quais se dirige nesse diálogo, “vocês”, os que “continuam se achando superiores”, os brancos racistas. Os versos reportam-se ao passado para descortinar as atrocidades cometidas, a violência física (o sequestro, os estupros, os ferrões...) e as diferentes formas de aculturação, dominação e genocídio cultural e ideológico (“Minha religião foi amaldiçoada, e a sua dizia que eu não tinha alma”, “Dominaram minha língua e impuseram a de vocês”). Em seguida, retornam ao tempo presente (“Resisti até aqui no século XXI”), no espaço delimitado das periferias brasileiras habitadas em sua maioria por negros, para constatar a triste realidade em que as consequências desse passado são sentidas por suas vítimas, “Pela fome, pela negação de

---

[26] O poema completo está disponível no site Recanto das Letras: <http://www.recantodasletras.com.br/poesias/18299>. Também é possível assistir a uma performance da poeta declamando o poema em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITYMPfoHNik>.

oportunidades / Sem políticas públicas, sem escola, sem faculdade". Mas se por um lado constata a privação dos direitos mais básicos, por outro, o eu-lírico, consciente de que não está sozinho e de que é possível se articular para combater essa injustiça ("Iguais a mim existem vários na missão / Organizando-se, se armando de informação"), exige a reparação para, ao menos, garantir uma vida decente às futuras gerações.

É produtivo também pensar esse procedimento de contrastar passado e presente por meio da filosofia da ancestralidade, tal como apresentada por Eduardo David de Oliveira (2012). Entendendo-a para além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico, Oliveira propõe a ancestralidade como categoria analítica que coopera para a produção de sentidos e para a experiência ética. Uma categoria de relação, de ligação e de inclusão, na medida em que "não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato" (OLIVEIRA, 2007, p. 257 apud OLIVEIRA, 2012, p. 40). Ao se reportar à experiência africana, o poeta alia-se a uma memória coletiva e a uma perspectiva de mundo que vê o negro como "sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos" (ASANTE, 2009, p. 39 apud OLIVEIRA, 2012, p. 31). Mas Oliveira trata a ancestralidade como a "forma cultural africana recriada no Brasil" (p. 39). É desse modo que se processa uma atualização da forma cultural, livre do modelo hegemônico e até então dominante, com o qual não se estabelecia o reconhecimento necessário. Esse procedimento de relocalização da África em terras brasileiras estabelece uma ética e um sentimento de pertencimento a uma comunidade inerentes ao ativismo.

Observe-se, então, a riqueza de significações e reflexões que traz o poema "À nossa maneira", de Elizandra Souza:

> Descobri que precisamos sim, à nossa maneira
> aprender a aprender com a nossa história,
> temos as peles negras, que não são tão negras como as peles que aqui tens
> [...]
> À nossa maneira
> Muitas vezes é o estranhamento em qualquer lugar
> [...]
> À nossa maneira
> também é o inverso, é nadarmos contra a correnteza
> é descobrirmos algumas certezas na diáspora
> [...]
> À nossa maneira
> é a busca de um jeito todo nosso de comportar,
> é uma ginga que veio sim daqui, mas não é a mesma
> Processo em transformação

somos o batuque que estamos a procurar

À nossa maneira
Ainda é um papel sendo escrito, um desenho novo que temos que pintar
é arte maconde a esculpir, a brincar de fazer vida
processo de reconstrução de juntar os laços
Somos irmãs e irmãos do mesmo nó
[...]
À nossa maneira?
Como podemos encontrar a nossa maneira?
A nossa força, a nossa coesão...
Como podemos ser mulheres negras, à nossa maneira?
Precisamos encontrar respostas e perguntas à nossa maneira

Nesse poema, o eu-lírico afro-brasileiro parece dialogar com um Outro africano – moçambicano, conforme sugere a menção à arte maconde – tendo este como referência, reconhecendo seu legado, mas reconhecendo também as diferenças que o tempo, a distância e a história impuseram. A mesma reflexão que se faz no poema – de que "precisamos encontrar respostas e perguntas à nossa maneira – é feita por Oliveira, quando afirma que "somos africanos ao nosso modo, o que nos regala uma singularidade única [...]. Somos Africanos, mas de um jeito possível apenas no Brasil" (2012, p. 38-39). Ao mesmo tempo que reconhece uma ligação visceral com esse Outro distante, o eu-lírico afirma: "é uma ginga que veio sim daqui, mas não é a mesma / Processo em transformação". Essa noção coincide com a de Stuart Hall (2011, p. 43):

> não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

É instigante que o poema mencione a arte maconde que, ao esculpir, brinca de fazer vida. Assim como na origem desta arte estatuária está o mito de que a primeira mãe – aquela que gera – foi esculpida em uma árvore e recebeu então a vida, segundo Oliveira, "a ancestralidade, na perspectiva da experiência africana, é uma filosofia que, como todas as outras, produz mundos". Ao se traduzir uma experiência em outra, cria-se um novo mundo. É esse novo mundo em gestação que vemos saltar do poema de Elizandra Souza. Trata-se da busca por um mundo inclusivo e multirreferencial, ciente de que, no jogo da disputa pelo real, a realidade é um conjunto de experiências que disputam seu significado.

Nesse poema, ao mesmo tempo que o eu-lírico reconhece suas raízes, enfatiza seu deslocamento. Ao afirmar que as peles negras de cá já não são tão negras como as de lá, não está apenas fazendo referência a uma possível miscigenação, mas também ressaltando que, apesar da origem comum, a distância já não lhe permite mais se afirmar tão africana

quanto aquela, é como se uma certa pureza tivesse se perdido. Nesse sentido também afirma que a ginga não é a mesma, e que nesse processo de transformação, ainda está procurando o batuque que vai determinar o ritmo dessa nova ginga. Note-se que esse mesmo batuque aparecia também no poema de Yakini.

É importante destacar a figura simbólica e bastante recorrente do batuque e do tambor nesses poemas. O tambor remete diretamente às religiões brasileiras de matriz africana. Nos rituais, ele é o responsável por anular a distância entre o Brasil e a África, permitindo aos negros reviver sua cultura e religião: "Por meio do ritmo e da música do atabaque/tambor/batuque, seus adeptos entram em um transe, que, para eles, significava uma comunhão entre os simples humanos em terras brasileiras e os deuses do continente negro" (PARADIZO; GONÇALEZ, 2014, p. 332)

Mas, além disso, para as religiões afro-brasileiras, o atabaque em si é cultuado como divindade. Então, ao anunciar "somos o batuque", o poeta assume uma noção de filiação e vinculação a esse sagrado, que ressoara para sempre dentro de si. Não se trata de encontrar "outro batuque", ou seja, não se trata de assumir uma outra cultura estranha para si, pelo contrário, reconhecendo o batuque como parte de sua identidade, oferece o entendimento de que, mesmo assumindo novas nuances, o tambor, a origem, será sempre a mesma.

De acordo com Raffestin, "a territorialidade se inscreve no quadro da produção, da troca e do consumo das coisas". Assim, para que a reterritorialização se efetive, será preciso, obviamente, questionar os valores culturais e o poder instituídos nesse espaço a ser ocupado. Na medida em que a exclusão dos negros se pauta pela negação e por uma visão eurocêntrica, racista e elitista, esse movimento implica combater o epistemicídio e reconhecer a filosofia e o conhecimento africanos como capazes de constuir novas representações libertadoras. Para isso, vale também lembrar Barthes, quando afirma que a própria linguagem é opressiva (1977/1982, p. 12-13) e "não pode haver liberdade senão fora da linguagem" (p. 16), de modo que só se pode sair dela trapaçeando *com* a língua, trapaçeando *a* língua – uma revolução que se dá exatamente pela literatura (p. 16).

5 ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO: NARRATIVAS CURTAS E LONGAS

5.1 Os romances: um desafio para os autores ou para a crítica?

Uma questão que se coloca de forma um tanto nebulosa para aqueles que se dispõem a estudar a literatura marginal/periférica é no que se refere à publicação dos romances. O romance parece ser o gênero mais apropriado para a tentativa de transportar a vida, em toda sua complexidade, para os limites da ficção. Por meio do romance, é dado ao homem observar a si mesmo bem como à realidade à sua volta. No entanto, ainda são muito poucos os exemplares desse gênero à disposição dos leitores. São poucos os autores da periferia que se aventuraram nessa tarefa exaustiva que é dar um ponto final em uma prosa longa. É fato que há uma profusão de textos em outros gêneros (não faltam poemas, contos, crônicas) e que a produção da periferia é inegavelmente profícua; então, como explicar esse fenômeno?

É possível fazer muitas suposições, entre outras razões que se poderia elencar: *i)* a falta de romances se deve à pouca disponibilidade de tempo dos autores, que têm de trabalhar para sobreviver, por isso não têm horas vagas para se dedicar a um romance; *ii)* os textos têm de ser dinâmicos e circular rapidamente para passar a mensagem crítica de que são imbuídos, já o romance demora muito para ser publicado, não sendo adequado também às mídias digitais, tão utilizadas atualmente; *iii)* os autores escrevem, mais que para publicar, para apresentar seus textos em saraus e em eventos (palestras e feiras culturais), daí que um texto curto como a poesia e conto são mais convenientes; e *iv)* os moradores da periferia não têm tempo – ou mesmo capacidade (numa visão preconceituosa) – para ler textos mais longos, por isso os autores não se dedicam a eles.

No entanto, parece-me plausível, no contexto desse trabalho, pensar também numa recusa ao romance como uma forma de desfetichização, considerando que, atualmente, este é considerado um gênero de prestígio no cenário da literatura canônica.[1] Se, para a crítica,

---

[1] Cabe lembrar que, em seus primórdios, o romance não desfrutava do prestígio literário que tem hoje. Até meados do século XIX, no Brasil, predominava uma visão utilitarista, que via o romance como gênero destinado apenas a instruir e disseminar preceitos morais. Diferentemente dos gêneros lírico, dramático e épico, aos quais era atribuída a função de formar o gosto e promover a erudição do público leitor – o que era resultado de um longo aprendizado e naturalmente destinado a um público restrito de privilegiados. Nesse sentido, por si só, a apropriação do gênero lírico pelos poetas dos saraus da periferia pode ser considerada uma transgressão e uma atitude de empoderamento.

escrever um bom romance seria a consagração enquanto escritor – visto que os outros gêneros em prosa são tidos como menores –, esse feito nada tem a ver com o projeto de literatura como compromisso atribuído à maioria desses escritores da periferia. Em seus depoimentos, de um modo geral, os autores afirmam que querem ser lidos, mas não costumam manifestar uma viva preocupação com o reconhecimento da academia ou o interesse em figurar entre os cânones, pois esse seria um ideal tipicamente burguês, pelo menos nos moldes tradicionalmente valorizados – ou seja, para alguns, a ideia talvez seja provocar uma fissura e forjar um novo cânone,[2] mas esse não é um objetivo comum a todos. De acordo com Alemar Rena

> Os processos inventivos detonados pelos agenciamentos periféricos tornam visível (enquanto tática) e mobilizam (enquanto práxis) uma riqueza comum que não precisa ser incluída de nenhuma forma para se "legitimar". A força particular desses processos não se encontra na capacidade de produzir consensos, inclusão ou zonas de negociação com as linguagens ditas centrais, mas em algo que tem a ver com o orgulho de expor-se à comunidade e reconhecer sua potência coletiva, mesmo estando tão separadas do poder hegemônico (RENA, 2016, p. 109).

De toda forma, ao passo que critica o capitalismo, todo escritor que se põe a produzir e publicar livros – que, como tal, são mercadorias – está, de uma forma ou de outra, inserido no mesmo sistema que critica. Nesse sentido, se ainda assim romances são escritos, esse trabalho parece imbuído de um espírito de resistência, de empoderamento, e de construir o caminho para os que virão depois nesse território até então formado quase que exclusivamente por escritores brancos de classe média.[3] O interesse na formação de novos leitores e, consequentemente, novos escritores é constante para esses autores "militantes". Cumprem assim, a exigência imperiosa de que fala Walter Benjamin ([1934]1994, p. 132):

> Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.

---

[2] Em outro trabalho (EBLE, 2014), discorri sobre a questão da manutenção do cânone na academia, explorando o papel do mercado e da crítica na formação do cânone. Pelo cenário obtido com a pesquisa, uma verdadeira renovação no meio acadêmico parece ainda distante de se tornar realidade. Tal como sustentada no meio acadêmico, a imagem do literário "inscreve as estruturas de privilégio e exclusão que a constituem em termos do monopólio de determinados sujeitos da enunciação/representação, assim como da interpretação" (SCHMIDT, 2008, p. 129). Contudo, para Roberto Reis (1992, p. 73), "o problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização, que precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas de poder".

[3] Ver os dados sobre os autores da Pesquisa "Personagens do romance brasileiro contemporâneo" (DALCASTAGNÈ, 2005).

Afora tais considerações, a intenção desta seção é analisar a produção romanesca marginal/periférica tendo como motivação identificar vestígios da influência do *hip-hop* nesses textos. Para além da menção a grupos e letras de *rap* nos livros de Ferréz, Buzo e Sacolinha, que não é casual, ao longo desta tese já pontuei muitos elementos que aparecem nos romances também, o que reforça a ideia de uma coerência do movimento em relação à sua produção literária. Essa coerência, contudo, não significa um engessamento estético-formal; está antes na intenção dos autores em problematizar também nos romances aquilo que já costuma ser alvo das letras de *rap* – porém com um tratamento diferenciado, na medida em que é possível se demorar mais na construção dos personagens.

Richard Shusterman comenta que, em seu *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein preconizava que ética e estética são uma coisa só. Essa identificação decorre da verificação de que ambas envolvem uma visão transcendental das coisas, ou seja, uma visão "de fora": na estética, a obra de arte é o objeto visto de fora, enquanto na ética é o mundo que é visto de fora. O juízo estético, assim, é necessariamente imerso num complexo campo cultural que inclui a dimensão ética (SHUSTERMAN, 1998, p. 195) e como já afirmava Alfredo Bosi, "essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica" (BOSI, 1996, p. 13).

Isso fica claro quando analisamos as obras de literatura marginal/periférica. As escolhas estéticas, as posturas assumidas pelos narradores, a construção dos personagens, a descrição do espaço, o tratamento dado ao tempo, tudo converge para dar corpo a uma narrativa de denúncia e de resistência. Conforme se lê no artigo "Narrativa e resistência" de Bosi (1996, p. 13, grifo do autor),

> a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente:
> (a) a resistência se dá como tema;
> (b) a resistência se dá como processo inerente à escrita.
> [...] A translação de sentido da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus *valores*. A força desse ímã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura.

Os narradores dos romances aqui estudados não fogem a essa premissa. No capítulo 2, já tratei do caráter pedagógico desses textos. Da mesma forma que ocorre nas letras de *rap*, nos romances, a trajetória dos protagonistas costuma ser contada a partir de uma perspectiva moralizante, que geralmente reserva um fim trágico para os personagens que cedem ao vício ou se deixam levar pelo mundo do crime e se envolvem no tráfico de drogas. Os narradores não deixam dúvidas em relação aos valores que querem passar, e são

bastante cruéis com seus personagens. No entanto, para além do aparente maniqueísmo entre o mal e o bem, esses romances mostram personagens com uma complexidade que escapa aos estereótipos – como que concordando com o verso "cada favelado é um universo em crise", dos Racionais MC's.[4] Assim, por exemplo, pequenos furtos por vezes são "perdoados", desde que sirvam a uma boa causa, como comprar comida para os irmãos ou um remédio para a mãe doente, numa atitude de tirar dos ricos para dar aos pobres. "Quando o filho chora de fome, moral não vai ajudar" (FERRÉZ, 2015, p. 97).[5]

Como narradores oniscientes intrusos,[6] dotados de uma visão mais ampla, conhecendo a história pregressa e o futuro de seus personagens, nos romances de Ferréz, por exemplo, os narradores reclamam para si o direito de julgar seus personagens e de estabelecer normas de conduta. E a partir dessas digressões o leitor é também induzido a refletir e a fazer julgamentos. Os narradores apresentam e avaliam os personagens por seus gostos, estabelecem padrões de comportamento aceitáveis para os moradores da periferia e discorrem sobre a "ética" do crime, expondo acidamente as incoerências humanas, inclusive as suas próprias. São comuns passagens como:

> Paulo lia de madrugada, pois as sete da manhã ia para a metalúrgica, depois de um dia inteiro de trabalho, chegava em casa, mas não lia de tarde, sempre reclamava das músicas altas que os vizinhos escutavam diariamente, ler Hermann Hesse ouvindo Zezé de Camargo e Luciano ou terminar de ler a "Enfermaria número 6" de Tchekov escutando "Pense em mim" de Leandro e Leonardo não era seu sonho de vida (FERRÉZ, 2003, p. 76).
>
> As tábuas do barraco já estavam tão apodrecidas que um leve toque as perfuraria, era só alguém querer que dava pra invadir numa boa; porém *o respeito na quebrada sempre prevalece para aqueles que sabem se impor na humildade*, e foi isso que Capachão procurou fazer desde o primeiro dia em que tinha mudado para o Jangadeiro (FERRÉZ, 2005, p. 28, grifo nosso).
>
> Paulo passou por eles, *pedindo licença como bom morador de periferia que se preze*, bateu na grade principal, a inspetora já o conhecia e sabia que o jovem era *um raro caso de aluno que havia ficado amigo do professor*, e amigo por questão de estudar, já que a maioria, quando ficava amigo do professor, era para beberem juntos no final de semana (FERRÉZ, 2003, p. 180, grifo nosso).
>
> Burgos segurou o cano firmemente na boca de Testa e lhe fez elogios com demasiado ar de superioridade, suas palavras não alcançavam o pequeno menino

---

[4] Em "Da ponte pra cá".

[5] Apesar de ser comum ver nos romances críticas à alienação que as igrejas impõem a muitos fiéis, esses autores também reconhecem o papel consolador da religião diante das mazelas a que são submetidos os moradores da periferia, na falta do Estado, fala a religião. O moralismo que aqui observamos, apesar de não ser devedor de alguma religião, é essencialmente cristão. Mesmo a atitude de tirar dos ricos para das aos pobres, quando para livrá-los desse tipo de sofrimento, pode ser considerada lícita pela Igreja Católica. "O que oprime ao pobre insulta ao seu Criador; mas honra-o aquele que se compadece do necessitado" (Provérbios 14:31).

[6] "A marca característica, então, do autor onisciente intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão" (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

> viciado em pedra e pichador nas horas vagas, pequeno devedor, muito pequeno para tão grande dívida. *A lei na quebrada não é a quantia, mas sim o respeito, que deve acima de tudo prevalecer* (FERRÉZ, 2005, p. 85).
>
> Mas o sentimento bom que José Antônio nutria por Régis não era gratuito, se devia ao fato de ele ter matado Adilsão, que num dia de chuva havia roubado todo o seu pagamento, contrariando assim uma certa lei que a favela tinha de respeito mútuo para com seus moradores, José Antônio achava honroso um bandido como Régis e seus amigos ali sempre procurarem dinheiro do lado de fora da periferia, pelo menos roubavam de quem tinha. José Antônio pedia perdão a Cristo por seus pensamentos, mas os reafirmava, afinal tirar de quem não tem o mínimo é covardia que um tipo como Adilsão fazia e por isso merecia pagar (FERRÉZ, 2003, p. 7107).

O que importa, então, não é tanto mostrar a realidade da favela, com seus problemas de violência, falta de emprego, falta de saneamento etc. O que está em jogo é questionar valores e crenças estetizando-os por meio da literatura para se contrapor a concepções superficiais acerca da periferia. Em sua tese de doutorado, Maria do Socorro Brito Araujo (conhecida pelo nome artístico de Numa Ciro) pergunta-se:

> Qual a mudança que se espera? É como dizem outros versos desse *rap*: “o dinheiro tira um homem da miséria/ mas não pode arrancar de dentro dele a favela”. Por isso, a proposta do *rap* é mudar a favela. Para mudar a favela é preciso começar pelas ideias. A primeira ideia em curso, que nós observamos nas letras, é a desmontagem da armação significante onde se alojava a humilhante condição de vítima, um estigma tatuado no olhar e na voz dos moradores das periferias (ARAUJO, 2009, p. 100).

Mas em que consiste mudar a favela? Apesar da segregação, a favela não é algo que existe isoladamente, ela é produto de um processo de urbanização conduzido por interesses capitalistas. Mudar a favela começando pelas ideias é, portanto, estabelecer um debate, formar criticamente os seus cidadãos, estimular a conscientização e a mobilização, sendo que a arte é um meio privilegiado tendo em vista seu aspecto comunicacional.

5.1.1 A confrontação do espaço

De forma análoga às outras manifestações artísticas do *hip-hop*, que ocupam as ruas da cidade com o *break*, as batalhas de improviso e o *graffiti*, a literatura marginal/periférica rompe os limites impostos pelas desigualdades sociais e consegue circular por outros espaços até então restritos quando se materializa na forma de um livro que paira nas mãos dos leitores, vira objeto de estudo nas universidades ou figura nas estantes das livrarias e na internet. Essa é a conquista à qual alude Ferréz quando a título de dedicatória escreve atrevidamente na abertura de *Capão pecado*: “’Querido sistema’”, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa.” Em *Da diáspora*, Stuart Hall afirma que

> a hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele. [...] Reconheço que os espaços "conquistados" para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade e uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de "o mesmo", não adianta (HALL, 2011, p. 339).

O sujeito que fala na literatura marginal/periférica é o morador da periferia. Este é em essência o seu diferencial, aquilo que lhe confere legitimidade e o autoriza a falar sobre a favela. É uma característica intrínseca à literatura marginal o fato de essa produção nascer situada geograficamente. A consciência do que é a periferia e como ela conforma seus sujeitos é o que se mostra em primeiro plano nos romances da literatura marginal/periférica. Até mesmo a questão racial se dilui quando se trata dos romances.[7]

É natural, portanto, que nesses textos a periferia seja tão presente que, em alguns momentos, chegue a compor uma personagem: "A presença do local é tão forte que dele nasce uma fala, uma presença real do lugar que se transforma em protagonista quando menos se espera. Essa pegada literária do lugar-personagem é uma inovação interessante" (HOLLANDA, 2011, p. 12-13). Alguns livros são exemplos genuínos dessa "pegada", como *Estação terminal*, de Sacolinha e *O trem: contestando a versão oficial*, de Alessandro Buzo. No romance de Sacolinha, o terminal toma uma dimensão tal que é parte constitutiva dos personagens: as experiências ligadas à amizade, à masculinidade e à sexualidade, contribuindo para a formação moral do sujeito, tudo tem ligação direta com esse lugar que, se para os passageiros é apenas um lugar de trânsito (o não lugar de Marc Augé), para os sujeitos que dali tiram seu sustento o terminal é o centro de suas vidas. É em função dele que existe um passado (a ponto de poder ser contado em um livro) e é em relação àquele espaço que se esboça uma perspectiva de futuro; é nele que essas vidas se cruzam e ganham sentido de existência.

No entanto, nesse e em outros romances como *Capão pecado*, *Manual prático do ódio*, *Graduado em marginalidade*, observamos que os personagens pouco frequentam o ambiente da casa. Apesar de também aparecer como espaço afetivo idealizado – geralmente marcado pela presença amorosa da mãe, ou pela figura paterna fracassada enquanto provedor

---

[7] Apesar de associarem aqui e ali a pobreza com a cor dos personagens, como substrato de uma tensão que está sempre presente, as cenas e os diálogos não giram em torno do preconceito e da discriminação da mesma forma que vemos nos poemas e nas letras de *rap*, onde isso se torna questão central do discurso.

da família –[8] a casa costuma ser representada muito mais como um espaço de trânsito no curto espaço temporal entre dormir e acordar para mais um dia de “corres” na rua. A imagem da casa apenas como lugar de dormir remete à ideia da periferia como cidades-dormitório, que também guarda o signo da segregação espacial. No entanto, a presença mesmo que breve dos personagens no interior da casa é uma janela para o universo de privação que circunda socialmente as famílias, como vemos nas cenas de *Capão pecado*[9] a seguir, em que o protagonista, Rael, se move no ambiente do lar.

> [Rael] despediu-se do amigo e foi para casa, onde ficou pensando sobre o ocorrido. [...] Rael decidiu parar de pensar nisso e foi tomar café. Quase pisou em seu pai que estava caído na cozinha, todo sujo de lama e babando, sua cabeça estava perto do fogão e seus pés embaixo do armário. Rael ignorou a imagem, pois estava acostumado com ela, desistiu do café e em poucos minutos se deitou e dormiu. [Fim do capítulo 5 e início do capítulo 6]
> O despertador era implacável, não parava de tocar. Rael levantou-se rapidamente, lavou o rosto, se arrumou e tomou café, despediu-se de sua mãe e foi para seu novo emprego (FERRÉZ, 2005, p. 46-47).

> Rael se retirou, pois estava garoando. As pessoas que antes estavam na viela já tinham entrado e os poucos que ficaram na rua já estavam dentro dos bares. Rael andava apressadamente e preocupado, pois o tempo esfriara rápido, e quem não tem casa com laje fica ferrado, pois o frio entra pelos buracos e detona qualquer um. Rael pensava em sua mãe, que além de tudo tinha problema de reumatismo, e iria passar mais uma noite de dor, pois com o tempo frio os ossos dela doíam de uma dor imensa. Chegou em casa, entrou, e lá dentro estava pior do que lá fora, um frio miserável. Sua mãe já estava dormindo, ele notou que ela estava embrulhada com uma só coberta, e foi conferir o que já tinha como certeza. Teve vontade de chorar: sua cama estava arrumada, com uma coberta servindo de lençol e duas para ele se embrulhar. Desde pequeno sua mãe fazia isso, era um jeito de esquentar seu querido filho. Rael pegou a coberta mais grossa, foi para o quarto e embrulhou cuidadosamente dona Maria. Notou que a pessoa que lhe dava de tudo tremia de frio e que estava com os dentes em pequenos movimentos fazendo um som baixinho, um som estranho, de agonia, de dor. Foi para seu quarto, apagou a luz e deitou, mas, antes de dormir, Rael se lembrou da família dos Pereiras que, em uma noite fria, decidiu acender um monte de carvão para aquecer a casa e foi dormir. A mãe, o pai e os dois filhos amanheceram mortos, asfixiados. [Fim do capítulo 10 e início do capítulo 11]
> Um novo dia começara e Rael não conseguiu levantar quando percebeu que estava com duas cobertas, incluindo aquela que ele tinha dado à sua mãe na noite anterior. Ele não conseguiu levantar imediatamente, pois teve novamente vontade de chorar. Virou de bruços e chorou como uma criança. Mais uma prova de amor de sua mãe, mais uma vez ela levantara de madrugada, o embrulhara com seu cobertor e ficara dormindo no frio. Ficou deitado por mais alguns minutos e resolveu levantar, pois tinha que ir para a metalúrgica (FERRÉZ, 2005, p. 78-79).

---

[8] A pressão sobre os pais de família na periferia é muito grande. A frequente ameaça de desemprego e os salários baixos detonam sua autoestima e sua masculinidade. O álcool, como o antidepressivo mais barato que existe no mercado, acaba sendo o refúgio que os homens procuram para se anestesiar do sofrimento que a realidade de não poder sustentar a família com dignidade lhe causa. Daí ser tão comum nessas narrativas a imagem dos bares repletos de desocupados à luz do dia ou homens alcoolizados dentro de suas casas, tornando-se um peso para as famílias.

[9] O romance conta a história de Rael, rapaz que “corre pelo certo”, morador do Capão Redondo, cujo grande erro – seu pecado – foi ter se apaixonado por Paula, que era namorada de seu melhor amigo.

É muito forte nesses romances, e nos contos, o mesmo discurso que vemos nas letras de *rap*, qual seja, a constatação de uma incompatibilidade entre os espaços da periferia e da cidade (centro), dada, sobretudo, pela distância social de seus sujeitos. Distância esta que já era sentida duramente por Carolina Maria de Jesus, em seu *Quarto de despejo*:

> Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1963, p. 33).

Em uma entrevista, Carolina afirma que a noção da favela como "quarto de despejo", que dá título a seu livro, tem origem nas desocupações de habitações coletivas, onde residiam os pobres, para a construção de edifícios na cidade. Expulsos, despejados e tratados como "trastes velhos" pelos interesses imobiliários capitalistas, esses cidadãos privados do direito à cidade vão aos poucos se instalando como podem em outros locais, alguns debaixo das pontes, outros em barracos nas favelas (JESUS, 1963, p. 171). A favela não deixa de ser, assim, um lugar ambíguo, ao mesmo tempo que é percebido em sua precariedade também é sentido como lugar que oferece o conforto de estar entre os seus.

Em um bate-papo literário realizado no Centro Cultural b_arco, no dia 4 de novembro de 2010, em São Paulo, Ferréz comenta:

> Dentro da periferia é bem claro que a gente não queria que existisse favela, mas a gente também não quer participar disso que as pessoas chamam de cidade. Eu me sinto muito mal quando estou na cidade, em qualquer cidade. Eu nasci na favela, cresci na favela. Ainda tem na periferia o lado humano. E isso é assim: quando tem um estupro, quanto tem um assalto, também é o lado humano. Mas é também o cara dividir o café, o cara fazer um almoço e te chamar, o churrasco ser feito no meio da viela para todo mundo (FERRÉZ apud REYES, 2013, p. 113).

Assim, quando os personagens periféricos precisam circular pelo centro da cidade, o incômodo de estar num lugar hostil costuma ser evidenciado.[10] Em *Capão pecado*, de Ferréz, por exemplo, há uma passagem em que a mãe de Rael pede ao filho que vá até o mercado do seu Halim, no bairro da Liberdade, em São Paulo, para receber o pagamento

[10] Em oposição, também aparece com frequência a ideia de terem seu espaço invadido quando os *playboys* circulam pela periferia. A letra "Da ponte pra cá", dos Racionais MC's tematiza esse atrito territorial entre os manos e os *playboys*: "Ô, vem com a minha cara e o din-din do seu pai,/Mas no rolé com nós cê não vai!/Nóis aqui, vocês lá, cada um no seu lugar./Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu? [...] / Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,/ O mundo é diferente da ponte pra cá!" O sujeito que fala não aceita a aproximação do *playboy*. Se do outro lado da ponte ele se sente deslocado, da ponte pra cá é o seu lugar, o seu território – "Nóis aqui, vocês lá, cada um no seu lugar" – o território da periferia, onde não adianta querer, tem que "ser". Pede respeito por ser sofredor, culpabilizando os que estão da ponte para lá pelo seu sofrimento: "odeio todos vocês".

por ela. Rael responde: "– Ah! Mãe, você sabe que eu não gosto de trocar ideia com esses *playboys*, e ainda mais receber" (FERRÉZ, 2005, p. 24). A contragosto, Rael vai ao encontro de Halim, retornando para casa imediatamente, o que é um alívio:

> Pegou o primeiro ônibus, desceu no terminal Capelinha e lá pegou o Jardim Comercial. Conforme o ônibus avançava, ele se sentia melhor, se sentia mais em casa. [...] Entregou o dinheiro para sua mãe, correu para o tanque, lavou o rosto como uma forma de desabafo, como se estivesse se lavando dos olhares daquelas pessoas hipócritas (FERRÉZ, 2005, p. 24-25).

O desconforto decorrente da divisa entre esses dois "mundos" já era tema em "Poema tirado de uma notícia de jornal", de Manoel Bandeira (1998), publicado originalmente no jornal *A Noite*, em 1925:

> João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número.
> Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
> Bebeu
> Cantou
> Dançou
> Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado

O poema traz inúmeros indícios de uma questão social urgente. No início do século XX, em que a urbanização se intensificava e as desigualdades sociais mostravam sua face cruel, com o crescimento das favelas e a falta de recursos, os suicídios eram frequentes, e era comum os jornais publicarem crônicas sobre tais suicídios de forma sensacionalista. Valéria Guimarães destaca que, com a leitura dos *fait divers* publicados nos jornais,

> se abre uma janela para os dramas da cidade, revelando uma face do cotidiano de cidadãos anônimos em situações as mais dramáticas, que vão de crimes passionais a brigas, atropelamentos, assaltos e suicídios. [...] Normalmente narrados sem nenhum compromisso social, acabavam por difundir estigmas. O cronista acabava por fixar tais indivíduos como personagens malditos e degenerados, atribuindo a eles qualidades depreciativas de cunho racista. Uma representação da cidade que ecoa um repertório compartilhado, parte da campanha da regeneração na qual a imprensa da época estava engajada. Neles vem descrita a parte não nobre da cidade, os cortiços e os becos, os rios sujos e insalubres, as várzeas e as ruas de bairros pobres (GUIMARÃES, 2007, p. 325-326).

Guimarães afirma em seu artigo que, à época, o suicídio era considerado uma doença e figurava ao lado de outras como a febre tifoide, a varíola e o sarampo. A culpa da moléstia era "atribuída ao indivíduo, deslocando a procura das causas da 'doença' para o 'doente', critério cuja raiz encontra-se no determinismo moral" (GUIMARÃES, 2007, p. 341). A degeneração física e moral da vítima era vista como resultado da sua inferioridade de classe e racial.

João Gostoso era morador da favela,[11] sem sobrenome que o identifique, sem número no barracão que lhe confira um endereço, enfim, sem direito a uma existência plena de cidadania, numa certa noite, "ousou" se divertir em um bar localizado numa região nobre da cidade.[12] Em que pese o nome do bar fazer referência à data da morte de Zumbi dos Palmares, um ícone da resistência negra no Brasil, esse detalhe não vem oferecer alguma redenção ao sujeito do poema e parece figurar no verso como uma ironia que denuncia seu caráter demagógico. Certamente, para os moradores do bairro – um grupo formado por senadores, banqueiros, advogados, médicos e empresários (TEIXEIRA, 2010, p. 12) –, não era lícito a um favelado beber, cantar e dançar por ali. Diante da impossibilidade, em contraposição ao gesto de ousadia, o destino de João Gostoso é a morte: teria sido mesmo suicídio? Ou podemos pensar em extermínio? O jornal nunca dirá a verdade nesse caso, tampouco aos governantes interessa investigar o ocorrido, mas a literatura nos faz pensar nas razões do trágico desfecho.

Nos livros de Ferréz é recorrente a presença de comentários a respeito da sensação de desânimo que abate os moradores da periferia – a mesma sensação de frustração diante das expectativas e da injustiça que dominava a periferia já no início do século XX, como se viu acima. Apresentando sintomas de depressão diante das dificuldades por que passam, torna-se cada vez mais difícil enfrentar o dia a dia. Alguns personagens de fato se rendem:

> Tinha uma fila na porta da casa do morto, e todo mundo retrucou quando Matcherros entrou na frente do Narigaz.
> – E aí, o que que tá pegando aí, mano?
> – Um maluco se matou por causa de uns problemas, acho que é por causa do desemprego – respondeu Narigaz.
> – *Se fosse assim, mano, nós tudo já tinha se matado*, né não? – perguntou Alaor a Matcherros (FERRÉZ, 2005, p. 52, grifo nosso).

Aqui novamente é atribuído à vítima um defeito moral por seu destino infeliz. A despeito das causas, o estigma que ronda o suicídio em nossa sociedade[13] continua marginalizando os indivíduos que vêm nesse ato uma forma de resolver seus conflitos, que

---

[11] O morro da Babilônia é uma favela localizada entre os bairros de Botafogo, Urca, Leme e Copacabana.

[12] O bar Vinte de Novembro foi fundado em 1903, e durou até meados de 1950. Localizado em Ipanema, na Rua Visconde de Pirajá, que antes se chamava Rua Vinte de Novembro. O bar ficava em frente à Praça XX de novembro, hoje renomeada Praça Alcazar de Toledo, lugar onde o bonde fazia a volta.

[13] De acordo com dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), quase 804 mil pessoas cometem suicídio anualmente no mundo, sendo que 75% dos casos envolvem pessoas de países onde a renda é considerada baixa ou média. O Brasil está em oitavo lugar no *ranking* de número de suicídios. No que se refere às causas de suicídio nos países mais pobres, a OMS identifica que as principais causas das mortes são a pressão e o estresse provocados por problemas socioeconômicos (BRASIL..., 2014)..

passam a ser vistos como fracos, sem fé e de má índole.[14] Paralelamente ao teor satírico da cena – que traz uma crítica o fato de as pessoas do bairro fazerem fila na porta da casa do morto para vê-lo pendurado numa corda, como forma de "diversão" –, esse diálogo colocado no livro de Ferréz é uma porta aberta à reflexão. Ao mesmo tempo que Alaor devolve ao morto a culpa pelo próprio suicídio, reconhece que o desemprego é um problema geral que atinge a todos na periferia: "– Se fosse assim, mano, nós tudo já tinha se matado, né não?" A forma como cada um resolve a falta de emprego pode ser uma escolha. O envolvimento com o tráfico, por exemplo, é uma forma de contornar o desemprego, porém, não deixa de ser também um caminho para a morte, como pontuam os romances aqui estudados. Mas não se pode deixar de lembrar que a falta de emprego não é um fenômeno social isolado, e tem relação direta com o espaço periférico, um espaço que implica uma série de privações aos seus moradores, desde a dificuldade no acesso à educação de qualidade até o preconceito que sofrem por não terem um endereço privilegiado: "Morar em periferia sempre me prejudicou, esgoto, bebedeira, tiro, e principalmente para se candidatar a algum emprego. É do Capão? Então não emprega" (FERRÉZ, 2006, p. 17).

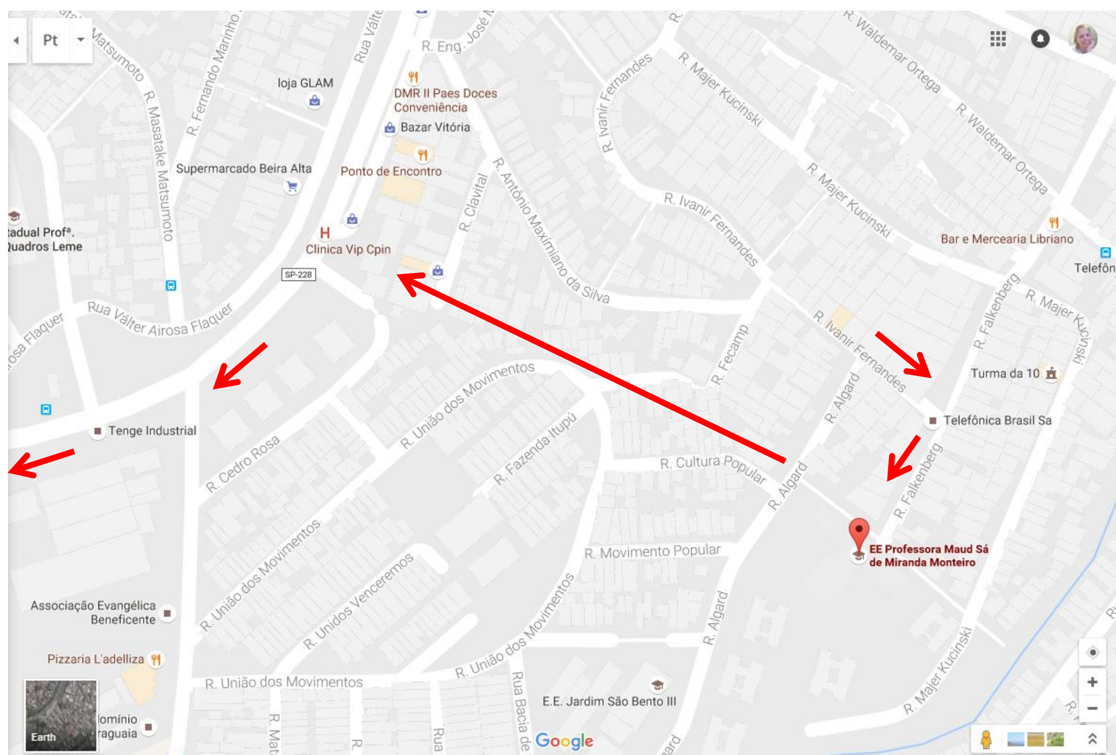
Se na confrontação do centro com a periferia a experiência é desconfortável, nas ruas e vielas da favela os personagens se mostram mais à vontade. "Bairro periférico / Onde muitos não gostariam nem de passar / Aqui me sinto bem" (BUZO, 2011, p. 77). Como lugar que viveram desde a infância, tendo testemunhado as mudanças que o tempo causou, os personagens demonstram dominar totalmente o território, locomovendo-se com agilidade para alcançar seus objetivos. Os nomes das ruas e os pontos de referência são oferecidos com tal nível precisão que é possível encontrar os endereços no Google Maps, o que dá ao leitor a sensação de estar caminhando ao lado do personagem, vendo tudo o que ele vê, como nessa perambulação de Rael pelo Jardim Comercial, bairro de Capão Redondo:

> Rael se despediu de Marcão e Celso, que eram irmãos e donos da padaria, subiu a rua Ivanir Fernandes e depois passou pela Falkemberg. De lá ele avistou a escola Maud Sá e ainda pensou em passar na quadra pra ver se tinha uns colegas jogando bola, mas deu prioridade em achar a metalúrgica. Prosseguiu e chegou à rua da feira, avistou a padaria São Bento, subiu mais um pouco, passou por ela, desceu a rua da Tenge onde antigamente era um grande matagal. Ele lembrou que quando aquela área foi desmatada para se construir um conjunto habitacional, foram encontradas inúmeras ossadas: ali era um cemitério clandestino. A imprensa noticiou o fato, que causou grande impacto na população. A polícia foi lá, desenterrou alguns corpos, levaram para a perícia e até hoje não se chegou a nada. Rael finalmente chegou à metalúrgica (FERRÉZ, 2005, p. 44).

---

[14] Estigma que atinge inclusive a família da vítima, que também passa a ser mal vista pela sociedade.

Figura 16 - Mapa do Jardim Comercial, bairro de Capão Redondo – Detalhe do trajeto percorrido pelo personagem Rael



Fonte: Google Maps.

Figura 17 – Vista da rua Ivanir Fernandes, Jardim Comercial



Fonte: Google Street View.

Figura 18 – Vista da rua Falkeberg, Jardim Comercial



Obs.: No fundo, à esquerda, é possível ver a fachada da Escola Estadual Maud Sá de Miranda Monteiro, citada no trecho do romance *Capão pecado*.

Fonte: Google Street View.

As andanças dos personagens pelas ruas também são a oportunidade que o narrador tem para tecer suas reflexões sobre os problemas do lugar e como isso afeta internamente os personagens. Em *Manual prático do ódio*, o narrador parece se colar moralmente à figura de Paulo, um jovem leitor inveterado, "o maluco que tem o quarto cheio de livro" e que "cê vê no olhar que num é vacilão" (FERRÉZ, 2003, p. 67). Em contraste com os demais personagens do livro – Régis, Lúcio Fé, Neguinho da Mancha na Mão, Aninha, Celso Capeta e Mágico, que planejavam um assalto a banco, e têm sua vida profundamente marcada por traumas e contradições –, há o personagem quase utópico de Paulo, que trabalhava o dia todo numa metalúrgica, por isso só podia ler de madrugada. Em diversos momentos, suas aparições no romance servem para, por meio de seus olhos e a partir do que vê, o narrador faça julgamentos morais com os quais o leitor é instigado a dialogar.

> Paulo morava num lugar onde ninguém se respeitava, assim ele acreditava, pois via os moradores jogarem lixos no córrego e dias depois estarem apavorados tirando os móveis de casa, pois o córrego transbordava e acabava invadindo as casas, ao seu ver a falta de respeito era com eles próprios. Os pais bebendo o dia inteiro e jogando fora o que deveriam ser preciosos momentos de convivência com os filhos. [...] todo dia era dia de ver o álcool anestesiar homens, mulheres, idosos e até crianças, [...] em todos uma dor de saudade, em todos a falta de algo que não sabiam bem o que era, em todos o fascínio da noite e o medo de chegar em casa sem sono e pensarem em suas vidas (FERRÉZ, 2003, p. 76-77).

As pontes de madeira, o fusca azul abandonado, o barraco de tábuas velhas e apodrecidas que deixam entrever o sol, a colcha de retalhos, o sofá recebido como "doação" da patroa, o caixote que faz papel de mesa etc., são elementos carregados de histórias da vida dos personagens. Como um mosaico, os espaços pelos quais esses personagens circulam e os objetos que os circundam não compõem apenas um cenário; da maneira como vão sendo dispostos, também constituem um desafio para a integridade moral das personagens.

> José Antônio tinha vocação pra muitas coisas, entre elas ser o bonzinho da família, acordar cedo, aguentar desaforo, ser humilhado em todo o processo de transição, ida e vinda, sufoco, aperto, suor, todos que faziam parte do seu núcleo de amizade sempre andavam de cabeça baixa, resignados, mas herói pra família, herói da direita, sem fuma na frente deles, só escondido, aí vale tudo, chorar num canto do banheiro, perto da privada, soluçar abaixado, o cheiro ruim, o papel higiênico usado, o vaso manchado, a lágrima descendo, o mundão lá fora, a mágoa ali dentro, bem lá dentro, o almoço sendo feito, o filho voltando da escola, a vontade de fugir, sua mulher batendo na porta, ele se levantando, resolvendo seus problemas ao enxugar as lágrimas, tentando esquecer as perguntas da vizinha sobre seu desemprego prolongado, tentando afastar a lembrança do homem que era quando tinha em sua carteira um registro, apenas um carimbo e tudo mudaria [...]. Pega um copo, despeja café, bebe de uma golada só, coloca na pia, passa pelo espelho novamente e sai para a rua, nota que todos jogam futebol, ele sempre odiou bola, agora o que mais via eram as peladas, todos os dias, dezenas de pessoas na sua rua, cada um com um timinho, cada um se iludindo, tentando se divertir, será que conseguiam? José Antônio não podia acreditar que pessoas tão carentes, que pessoas que não tinham nem o que calçar assim como ele estava agora, eram capazes de rir, de se divertir com uma porra de um pedaço de borracha cheio de ar. Toma uma decisão, decide fugir amanhã, era nisso que estava pensando, em fugir, em pegar suas roupas e mandar todo mundo pra puta que o pariu, ou melhor pra puta que pariu cada um deles, mas hoje não. A verdade é que José Antônio já está decidido há anos, mas sua coragem se vai com sua fúria, logo se acalma e corre para abraçar as crianças, finge não ver seus vestidinhos rasgados, finge não ver seus chinelinhos gastos, e as abraça, como se fossem as coisas mais preciosas que tinha, e na realidade eram (FERRÉZ, 2003, p. 35-37).

5.1.2 O ritmo

Entre uma de suas características mais marcantes, observa-se que, de um modo geral, nos romances periféricos, a narração assume um ritmo veloz, que impulsiona a leitura quase como se estivéssemos acompanhando um filme de ação. De acordo com o próprio Ferréz (informação verbal),[15] a sua escrita tem a velocidade do *rap*, por isso ele opta por abrir mão de vírgulas ou pontos, conforme o caso, na intenção de assim conferir mais emoção às cenas. Isso contribui para garantir o clima de tensão que perpassa a narrativa, envolvendo as situações-limite a que constantemente são submetidos os

---

[15] Em palestra durante a Bienal Brasil do Livro e da Leitura, realizada em Brasília, em 15 de abril de 2012.

personagens. Como afirma Donaldo Schüler, “ritmo não é enfeite, entra na estrutura da obra literária ligado à significação e à distribuição das palavras no tecido verbal” (1989, p. 18). Nas letras de *rap*, a pontuação costuma ser dispensada, e tampouco pausas são dadas ao final dos versos, que aparecem mesmo encadeados. Isso não significa prejuízo para a compreensão do discurso, porque o *rapper* tem, no lugar da pontuação, o *flow*. O *flow* é a forma pela qual o *rapper* encaixa os versos da letra na batida da música. Cada *rapper* tem um jeito próprio de fazer isso, e é o que os diferencia entre si para o público, é a marca de estilo, como uma assinatura.[16] A capacidade de compreensão de uma letra está, assim, diretamente ligada à execução do *flow* pelo *rapper* e à intimidade que o ouvinte vai adquirindo com ele, ou seja, depende da cooperação do auditor. Em que pese a existência de uma norma-padrão, é preciso considerar, no que tange à comunicação, que a falta de pontuação só é um problema quando limita as possibilidades de compreensão do texto. Na transposição do *rap* para a literatura, a falta do elemento musical exige uma habilidade do autor na construção das frases a fim de manter o ritmo. Por isso é comum a intercalação de uma sequência de frases curtas e de uma frase mais longa, de modo que a leitura avança sem se tornar entediante.[17] O *Manual prático do ódio* é repleto de parágrafos em que as descrições dos personagens ou a narração da ação é entremeada apenas por vírgulas, sem pontos entre as frases:

> Nego Duda acordou cedo aquele dia, muito calor e pouca ventilação na casa feita em mutirão por seu pai, que nesse dia fazia 54 anos de vida, Nego Duda pelo menos ia dar os parabéns para o velho, seu irmão não, certamente nem lembraria da data, estava muito ocupado enchendo o carro de mulher e a barriga de cerveja, nunca reclamou de nada, nunca culpou ninguém, sabia que desde que sua mãe faleceu as coisas já tendiam a piorar, mas o pai fazia de tudo para que não faltassem as coisas básicas para casa, não era de muito luxo, mas sentia uma dor que não sabia explicar (FERRÉZ, 2003, p. 39).

Percebe-se também que a economia narrativa conta com um procedimento elíptico, que ajuda bastante para esse efeito de agilidade, como em “[Fazia] muito calor e [havia] pouca ventilação”. O uso de orações coordenadas, sobretudo assindéticas, a narração no presente ou no pretérito perfeito, são outros exemplos de elementos linguísticos que contribuem para a velocidade narrativa e a manutenção do ritmo.

---

[16] É comum para os apreciadores de *rap* dizer que gosta de um *rapper* A ou B por causa do seu *flow* (e não da sua letra ou da sua batida).

[17] Essa é uma recomendação conhecida há muito tempo entre escritores. Gary Provost, no livro *100 Ways To Improve Your Writing*, oferece conselhos para uma boa escrita, entre eles, o de variar o comprimento das frases para que o texto não fique monótono para o leitor. Mais informações em: <https://goo.gl/9hqbKA>.

Entre outros recursos que conferem agilidade à narrativa e que também são comuns em letras de *rap,* é frequente o recurso a resumos narrativos, em que os personagens são situados em relação a acontecimentos do passado, sem que seja preciso recontá-los em detalhe. Assim acontece por exemplo na letra de "Quando um pai se vai", de GOG,[18] que nas duas primeiras estrofes reporta-se rapidamente ao passado, quando o pai deixou a família, para justificar a situação vivida no presente. Após esse breve resumo, há um corte ("vou deixar essas ideias de lado"), que quebra com o expediente memorialístico para relatar as dificuldades por que a família passa no restante da música:

> Ele partiu e no seu lugar ficou o vazio
> Me lembro bem o dia, nem se despediu,
> Brigou, falou, sem pensar e saiu,
> Foi melhor, nunca o vi tão hostil
>
> Meu sobrinho me disse que ouviu
> Ele perguntar (lá no bar) - o supletivo, pra que serviu?
> 5 anos desempregado, vivendo de bico
> É mais triste que o penalti perdido do zico
>
> vou deixar essas idéias de lado
> Vida é vida não é campeonato
> Mas na real, vou te confessar
> Pensei que ia voltar, cansei de esperar
>
> E em desespero eu andava em círculo
> E o natural veio de capítulo em capítulo
> Num cubículo minha mãe, meus irmãos e eu
> Sem água, comida, energia, no breu
>
> Num sofrimento sem par,
> Hoje almocei, mas não sei se eu vou jantar,
> Por mim, consigo aguentar
> Mas minha mãe não consegue mais amamentar [...]

Logo no capítulo 3 de *Capão pecado*, por exemplo, o narrador faz um breve resgate do passado para justificar a opção de Capachão por morar sozinho, longe dos pais. O narrador lembra que quando pequenos, em Belo Horizonte, ele e seus irmãos gostavam de brincar de tocar campainha e correr, mas a mãe transformou a brincadeira em uma rotina humilhante de tocar de porta em porta nas casas nobres da cidade para pedir pão. O que costuma ser uma lembrança comum de infância (quem nunca brincou de tocar a campainha e correr?), passa a ser um trauma. O desgosto do filho é assim resumido:

> Sua mãe comia mais que todos, e os pequenos não se importavam com isso, pensando que seu pai não enviava o dinheiro, que era sua obrigação. E foi quando descobriram que dona Alzira recebia o dinheiro todo mês e que gastava

[18] Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/gog/quando-o-pai-se-vai.html>.

> com bebedeiras e jogos de azar que Capachão começou a odiar a própria mãe (FERRÉZ, 2005, p. 27-28).

Outro recurso que acelera o ritmo narrativo é o uso de elipses, que fazem a história passar de um tempo a outro, de uma cena a outra rapidamente. Esse procedimento, que acentua os contrastes, apesar de suprimir um espaço temporal da narração, conta também com a habilidade do leitor, que com tudo que já foi dito e tudo o que conhece (aqui também convocado como "perito"),[19] é capaz de preencher a lacuna com imagens previsíveis. Por exemplo, em *Capão pecado*, ao final do romance, Rael e Burgos rendem Seu Oscar e invadem sua metalúrgica. Rael queria se vingar do homem que roubou sua mulher e decide forjar um assalto para poder matá-lo. De um parágrafo para outro a narrativa abandona a ação na metalúrgica, salta a narração da captura de Rael pela polícia, e passa a contar as memórias de Rael já dentro da cadeia, abreviando assim o tempo da narração para falar o que interessa para o narrador:[20]

> Rael se esqueceu de Deus, de sua mãe e das coisas boas da vida, apertou o gatilho e fez um buraco de oito centímetros na cabeça de seu Oscar. A vizinha estava saindo para comprar pão. Se assustou com o barulho, mas antes de entrar, ela viu Rael sair com uma arma de dentro da metalúrgica. Entrou em casa, ligou para a polícia e ferrou mais um irmão periférico.
>
> Rael se lembrava de um amigo seu, poeta, e de suas palavras, "Solidão é diferente de isolamento". Os outros pensavam em carro, em mulheres, em dinheiro fácil e em fumar um baseado.
>
> Rael ouviu ao fundo um maluco dizendo que trabalhou para um burguês filho-da-puta que tinha de tudo, tinha piscina, tinha jipinho para ele brincar com seu filho, com motor e tudo, uma puta árvore de Natal forrada de presentes; mas quando olhava pra ele só via ganância e desapontamento. O burguês filho-da-puta num dava valor pra nada. Rael começou a pensar e se lembrou de Nandinho [seu filho], de sua humildade, lembrou que, quando pagava um pastel pro moleque, ele dividia quase que com a favela inteira (FERRÉZ, 2005, p. 139)

Pode-se pontuar, ainda, o uso frequente de diálogos, que presentificam a cena, dando a impressão de que se passam naquele momento. Os diálogos, ao distanciarem a figura do narrador, conferem um efeito de realidade aos textos, de modo que as cenas parecem se passar diante dos próprios olhos leitor. Além disso, especialmente na prosa de Ferréz, é constante a presença de assonâncias, que, a exemplo das rimas, também conferem certa musicalidade e marcam a leitura, fazendo-a avançar de forma semelhante às batidas do *rap*:

---

[19] Ver nota 19, na p. 98.

[20] Fica evidente, nesses romances, que o interesse do narrador não é tanto contar a história de um assassinato, de um assalto a banco, ou de um traficante pego pela polícia, mas antes usar essas experiências para passar uma mensagem.

> Rael carregou aquilo consigo, mas como tempo isso se tornou insignifi**cante**. Suas perdas eram cons**tantes** e aparentemente intermináveis: o primeiro amigo a morrer lhe causou um baque e **tanto**, mas a morte dos outros dois fora menos desgas**tante**, afinal Rael estava crescendo. A necessidade de roupas e de um material melhor para a escola o fez começar a trabalhar numa padar**ia**. Nos fins de semana, ele faz**ia** curso de datilograf**ia** no mutirão cultural. (p. 18)

5.1.3 O papel do leitor

No entanto, a velocidade não implica superficialidade dos personagens e sua caracterização não é entregue de todo de uma vez só. Ao longo da trama, aqui e ali, vão sendo espargidos comentários sobre eles que vão aos poucos tornando a narrativa mais complexa, aproximando o leitor da subjetividade desses personagens, aumentando a tensão. A linguagem fluida, nesse sentido, acaba funcionando como uma “armadilha” para o leitor. Em contraposição à agilidade narrativa, a leitura precisa se conter e se deter nos detalhes para que a leitura seja fiel ao narrado, e não raro acaba sendo necessário voltar e reler novamente o texto para retomar algum detalhe que passou despercebido.[21]

> O leitor, diz Izer, tem um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto. O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante de carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de sua atenção (COMPAGNON, 2003, p. 152).

Nesse sentido, entendo que esses romances acabam se prestando a dois tipos diferentes de leitura– podemos pensar aqui numa obra plural, segundo o conceito de *obra aberta*, formulado por Umberto Eco. Uma é aquela do leitor que busca apenas entretenimento, que lê o livro sem compromisso, apenas para ter prazer em alguns momentos de lazer, em busca das cenas de ação que o distraiam. Outra é aquela do leitor que busca fruição,[22] que está mais atento aos detalhes, que dialoga com o narrador e questiona o que lê.

Ainda no que diz respeito ao potencial dado pela leitura, vale comentar que, no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Borges, a reescrita *ipsis litteris* d’*O Quixote*

---

[21] Pelo mesmo motivo não se dança durante uma apresentação de *rap*. Os movimentos ritmados da plateia são limitados, de modo que não se perca a concentração em relação à mensagem que está sendo passada pelo MC.

[22] Remeto-me aqui aos conceitos de *texto de prazer* e *texto de fruição* tal como definidos por Roland Barthes, em seu livro *O prazer do texto* (2002, p. 20-21): “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.”

por Pierre Menard é considerada não só uma nova obra, mas uma obra melhor. Na medida em que *O Quixote* de Cervantes é escrito por um autor espanhol do século XVII e *O Quixote* de Menard é escrito por um francês do século XX (que, por sua vez, é escrito por um argentino) – para além da diferença da posição de autoria, que já é significativa e por si só já situa a obra em vários sentidos –, temos aí uma distância temporal que afeta completamente a leitura.

Se, *mutatis mutandis*, esse argumento – de que a interpretação de uma obra sofre alterações quando esta é lida em um novo contexto temporal e espacial – pode ser considerado válido, o estatuto do leitor ganha uma dimensão inesperada. Nesse sentido, assim como os leitores podem atribuir novos significados a um texto com o passar do tempo, podemos pensar igualmente nesse deslocamento dentro de um mesmo recorte temporal, a partir de outras categorias que, assim como o tempo, contribuem para a concepção de uma miríade de olhares sobre um determinado texto. Categorias como localização geográfica, faixa etária, classe social, nível de formação, gênero etc. também são determinantes em relação à forma como diferentes leitores se apropriam de um texto literário contemporâneo, bem como em relação aos julgamentos de valor a que a obra é submetida.

Desse modo, é de se esperar que entre os moradores da periferia haja uma identificação maior com as obras gestadas dentro desse mesmo espaço periférico e que abordam com um olhar de dentro os seus temas e problemas. A dificuldade de adentrar na obra que um leitor alheio a esse universo enfrenta, sem dúvida é bem maior. Exemplo tácito dessa "barreira linguística" são as gírias utilizadas abundantemente nos diálogos entre os personagens.[23] Se para os jovens da periferia essa é a linguagem natural que empregam no seu dia a dia (o que aproxima os leitores da periferia das obras), para os leitores de classe média, por exemplo, as gírias tornam o texto por vezes hermético. Dizer que esses textos são difíceis por causa das gírias implicaria perguntar: – Difíceis pra quem, "cara pálida"? Na obra *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon, lê-se que o texto é:

---

[23] Por exemplo: dá uma ripa (trabalhar), sair no desbaratino (sair disfarçadamente), capar o gato (ir embora), tru ou truta (amigo), treta (confusão). Vale acrescentar que nos romances os autores também se valem de um recurso muito comum no *rap*, que é o uso exagerado de palavrões. Em *Voix du rap*, Anthony Pecqueux (2007) esclarece que esse recurso é intencional. A construção de um *rap* tem uma preocupação muito forte em manter a atenção do ouvinte, assim, muitos elementos são utilizados nesse sentido, a exemplo da interpelação do ouvinte, também muito frequente. Pecqueux comenta que o uso comum de um palavrão em uma letra não teria o mesmo efeito, mas repetir várias vezes um palavrão provoca um impacto maior no ouvinte, que passa então a prestar mais atenção no discurso.

> uma estrutura potencial concretizada pelo leitor, na leitura, um processo que põe o texto em relação com normas e valores extraliterários, por intermédio dos quais o leitor dá sentido à sua experiência do texto. Encontra-se neste caso a noção de pré-compreensão como condição preliminar, indispensável a toda compreensão, que é uma outra maneira de dizer, como Proust, que não há leitura inocente, ou transparente: o leitor vai para o texto com suas próprias normas e valores (COMPAGNON, 2003, p. 148-149).

Isso evidencia que o problema de uma aceitação da obra pelo mercado hegemônico – e pela crítica acostumada a uma forma literária um tanto quanto arraigada em determinados valores – está antes na figura do leitor, que não está habituado, que na habilidade do autor. O leitor só enxerga inicialmente aquilo que ele já conhece, nós lemos o mundo a partir do nosso referencial. Talvez por isso que, nessas obras, muitos críticos ressaltem a violência das favelas em primeiro plano – que é o que seu repertório já saturado pela mídia permite ver –, sem conseguirem chegar a alcançar as minúcias do texto. É nesse sentido que a crítica de Lucía Tennina se destaca, por ter conseguido capturar a sensibilidade narrativa que confere uma identidade aos personagens e restaura sua humanidade.

> *Capão pecado* busca, sem dúvida, aprofundar nesse "pôr os pés no chão" e o faz por meio da dilatação de momentos íntimos ou familiares de cada um dos personagens que participam da história relatada. Diante da presença reiterada do ato violento nos discursos dos meios de comunicação, que o tratam com como um ato banal, provocando assim um sentimento de medo e impotência nos espectadores, os relatos de Ferréz buscam explorar as causas e os pensamentos, desnaturalizando o ato em si (TENNINA, 2017, s.p., tradução nossa).

Tennina aponta esse cuidado com a complexidade dos personagens também no segundo romance de Ferréz:

> Os personagens de *Manual prático do ódio* são particularmente trabalhados: os "maus" nesse livro não completamente maus, todos têm uma rotina que os humaniza (a maior parte dos fragmentos, por exemplo, inicia com o despertar do personagem, ou seja, o enfoque é sempre íntimo e afetivo), uma história de amor ou algum tipo de vínculo amoroso e alguma cicatriz que se coloca como causa do ódio atual (TENNINA, 2017, s.p., tradução nossa).

É justamente por meio desse procedimento que se processa a transmutação do olhar do leitor, que de forma empática, revê seus próprios valores.

> As normas e os valores do leitor são modificados pela experiência de leitura. Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos (COMPAGNON, 2003, p. 148-149).

5.1.4 A violência

Assim como nas letras de *rap,* os romances da literatura marginal/periférica costumam ser associados automaticamente à questão da violência – geralmente a violência do tráfico e a violência policial. Contudo, a violência não está ali pura e simplesmente colocada como espetacularização, como tema sensacionalista para atrair a curiosidade do leitor (como acontece geralmente nas notícias de jornais), nem porque é só isso que existe nas periferias brasileiras, mas, sim, para colocar o problema em discussão por um novo prisma, possível graças ao subjetivismo narrativo. João Cezar de Castro Rocha (2007a, s.p.) observa bem o caráter dessa nova articulação narrativa da violência:

> **ÉPOCA** – Alguns críticos dizem que eles só conseguem escrever sobre violência, que precisam ampliar o repertório. O que você acha?
>
> **João Cezar** – Falar da violência me parece fundamental. E me parece mais fundamental ainda o que eles fazem com isso. Depois que eu terminei o *Manual prático do ódio*, eu fui reler *Cidade de Deus* e outros livros. Me dei conta de que não existe nenhuma glorificação do bandido. Nenhuma. Nos romances do Ferréz e do Paulo Lins os bandidos morrem sempre, o sistema sempre prevalece. Mas isso é moralismo inesperado? É uma aceitação paradoxal dos nossos critérios de classe média? De jeito nenhum. Isso é o que há de mais inteligente. Só nós glorificamos a violência, para ver num programa de TV. Não é parte do nosso cotidiano levar bofetada de policial. Mas é parte do cotidiano de quem mora nas comunidades. Você não tem problema de chegar em casa às 10, 11 horas da noite. Para eles é uma loteria, pode encontrar uma blitz e não conseguir subir. Uma das percepções mais notáveis da Dialética da Marginalidade é que eles compreendem perfeitamente que a violência só favorece o sistema. O sistema se fortalece com a violência, depende da violência. Nós só aceitamos a corrupção da polícia no Brasil porque consideramos que essa polícia é indispensável para fazer um cordão sanitário entre eles e nós. Então a violência só interessa ao sistema. Não estão promovendo a violência, nem dizendo que a transformação virá pela violência. Eles sabem que, quando se trata de violência, eles vão sempre perder. Não é moralismo inesperado, mas a percepção mais aguda que fazem: de que a violência só favorece a preservação do sistema. O que eles precisam fazer não é desperdiçar energia com violência, é concentrar energia na transformação cultural. Isso é muito mais importante do que dar tiros.

Em seu bojo, a violência estampada nos romances traz uma denúncia acerca da ausência do Estado no que se refere a elementos de infraestrutura (como saneamento, saúde e educação) e a prover condições sociais dignas para aquela população (como emprego e moradia). A violência recebida sob a forma de exclusão, humilhação, discriminação e até mesmo extermínio da juventude negra, é devolvida sob a forma de resistência.

Quando se fala em violência, também se fala em segurança, vinculada, em parte, à demarcação e vigilância de territórios e suas fronteiras, num estado de tensão permanente.

> A categoria fronteira é mobilizada por preservar o sentido de divisão, de demarcação, e por ser também, e sobretudo, uma norma de regulação dos fluxos

> que atravessam, e portanto conectam aquilo que se divide. [...] Onde há fronteira, há comunicação; de um tipo desigual e controlada. [...] Onde há fronteira, além do mais, há conflito. Ainda que latente. [...] No Brasil contemporâneo, já não é mais possível compreender as fronteiras entre as periferias e o público sem situar a violência no centro do debate (FELTRAN, 2008, p. 27)

Como já afirmava Adorno acerca da posição do narrador no romance contemporâneo (2003, p. 56), "assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato".

> Não é apenas porque o positivo e o tangível, incluindo a facticidade da interioridade, foram confiscados pela informação e pela ciência que o romance foi forçado a romper com esses aspectos e a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. [...] A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. [...]. O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p. 57 e 63).

Nesse sentido, segundo Shusterman "o *hip-hop* proporciona um campo estético onde a violência física e a agressão são traduzidos em formas simbólicas" (1998, p.153). Isso significa que, por meio de sua arte, os *hip-hoppers* operam um movimento de conscientização da comunidade acerca dos direitos sociais e do reconhecimento de seu valor, ao mesmo tempo que, por exemplo, orientam os jovens em relação às consequências nefastas do envolvimento com as drogas. Ou seja, se por um lado os jovens da periferia são obrigados a conviver com a violência, por outro, vislumbram a possibilidade de construir a paz por meio da arte, reelaborando de forma produtiva as experiências de discriminação e do medo. Por meio dos textos literários, experimenta-se também uma espécie de catarse, ou seja, diante dos perigos do mundo, em especial, os que afligem a periferia, o leitor pode experimentar aquelas emoções dolorosas sem colocar em risco sua própria integridade física.[24] Assim, dá-se vazão ao prazer estético, que torna possível refletir sobre nossa capacidade de superar as ameaças que nos afligem. Esse expediente está diretamente ligado

[24] Beatriz Jaguaribe também ressalta a utilidade do "efeito de espanto catártico no leitor" suscitado pelas estéticas realistas – que ela chama de "choque do real" e que, da perspectiva do autor, pode ter também a finalidade de "atiçar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico" (JAGUARIBE, 2007, p. 100-101).

ao caráter pedagógico de que está imbuída a literatura marginal/periférica, como já mencionado outras vezes neste trabalho.

Em *Graduado em marginalidade*, de Sacolinha, acompanhamos a trajetória de Vander (apelidado de Burdão), que tem apenas 19 anos quando a narrativa tem início. Vander é o típico bom moço, nascido em uma família bem estruturada, gosta de ler,[25] é asseado e tenta o tempo todo dar o bom exemplo e orientar moralmente os demais que não têm a mesma sorte. A narração faz com que naturalmente e o leitor se alinhe ao personagem, torcendo pelo seu sucesso como se torce para um herói. No entanto, com o decorrer do romance, essa expectativa acaba totalmente frustrada; Vander é corrompido e se torna o dono do tráfico na região. Ao passo que a narrativa justifica totalmente essa mudança de personalidade do personagem, também lhe reserva uma vida curta e um fim trágico – reforçando a lição moral que o romance encerra, de que não há libertação possível pelo caminho do crime.

> Seguindo um discurso que transparece em muitos textos da literatura periférica, *Graduado em marginalidade* sugere que as drogas vitimam o morador da periferia de várias formas. O consumo de entorpecentes torna os jovens mais vulneráveis a outras formas de abusos, incluindo o justiçamento. O fim trágico dos amigos de Vander, assim como deste, sugere esse ciclo vicioso. *Graduado em marginalidade* insinua que sair desse ciclo é quase uma impossibilidade. As tentativas de Vander – o trabalho honesto, a leitura –, em última instância, não o protegem de um sistema social que promove a violação dos direitos humanos dos sujeitos periféricos. *Graduado em marginalidade* aborda a temática dos direitos humanos através da representação de sua ausência. Dentro dessa ausência se insere a insurgência violenta de Vander como forma de reivindicar não somente os direitos do indivíduo mas também da comunidade [...] Graduado em marginalidade indica que a violência transforma-se não somente em agente de exclusão, mas também em nova forma desta. Em contraste à violência, o texto de Sacolinha aponta outras formas de obtenção de direitos. Entre estas, a que mais se destaca é a literatura. A leitura é uma parte integral do processo de formação e de conscientização do protagonista. Assim, por exemplo, Vander se conscientiza dos seus direitos através de leituras sobre a revolução cubana, Lawrence da Arábia, Marighella e Che Guevara, entre outros. Essas leituras, acopladas aos abusos permanentes que sofre, o motivam à insurgência. Como o próprio Sacolinha, Burdão descobre na leitura uma forma de agência (LEHNEN, 2016, p. 94).

O romance começa com uma cena tensa de perseguição em que o próprio protagonista aparece na condição de ladrão que, fugindo da polícia, é alvejado e está

---

[25] Aqui e ali durante a narrativa são citados títulos de livros que Vander estaria lendo. Não por acaso, são livros que tem como tema o mundo do crime. Entre os títulos, estão: *Esmaguem meu coração*, de André Torres, no qual o autor relata sua própria vida no submundo do crime; *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia,* de José Louzeiro, que relata a trajetória do criminoso Lúcio Flávio, famoso bandido da década de 1970; *Querô: uma reportagem maldita,* de Plínio Marcos, que conta a história de Querô, menino órfão que revoltado com os maus tratos que recebeu na infância, torna-se um criminoso. No período em que passa na cadeia, Burdão interessa-se pelas biografias de ícones da resistência: Che Guevara, Carlos Lamarca, Carlos Marighela, Anita Garibaldi, Antônio Conselheiro, João Cândido e Nunes Machado (SACOLINHA, 2009, p. 127).

prestes a morrer. No entanto, a cena é apenas um sonho e nesse momento o personagem é acordado subitamente pela mãe, dona Marina, que lhe dá a notícia de que Jorjão, seu pai, que era caminhoneiro, tinha sido assaltado e baleado durante uma viagem. O sonho então, que antes poderia ser lido isoladamente, passa a figurar como um prenúncio, sugerindo a sensibilidade do personagem até num nível parapsicológico (ele era baleado no sonho enquanto seu pai era baleado na vida "real").

O momento de tensão dentro de casa com a notícia sobre o pai é rompido pela descrição do ambiente externo que se dá logo em seguida.[26] Se por um lado essa interrupção parece destoar completamente do que se passa no íntimo do personagem naquele momento, tem a utilidade de situar espacialmente a narrativa e introduzir o leitor ao cenário que servirá de fundo para todo o romance:

> – Alô!
> – Alô, aí é da casa de Jorge Faustino?
> Ao perceber que a voz era de uma mulher, e ao fundo ouvir um choro de criança, imaginou ser do hospital e, preparado par ao pior, respondeu:
> – É, sim, aqui é o filho dele.
> – Qual é o seu nome?
> – Vander.
> – Vander, a mamãe está?
> – Está.
> – Bom, eu sei que você é um meninão forte e vai saber consolar sua mãe.
> Estremeceu.
> A voz do outro lado continuou.
> – Olha, o seu pai foi forte, lutou muito, mas infelizmente não resistiu e acabou de falecer.
> – O quê?
>
> *
>
> Lá fora, na *rua de terra*, a molecada joga bolinha de gude e roda pião. *Botecos fervilham*. O aroma do ar é uma mistura de sensações que vai desde o cheiro do frango assado que sai de um bar, até o calor humano de um subúrbio. [...] Esta é a Vila Clementina, em Brás Cubas, distrito de Mogi das Cruzes, grande São Paulo. Formada pela *pobreza e a esperança* de um povo que saiu dos seus respectivos lugares, onde nasceram, deixando suas culturas e originalidades para trás, para tentarem a vida nessa cidade cheia de trajetórias (SACOLINHA, 2009, p. 11-12, grifos nossos).

Essa alternância entre o que se passa internamente com o personagem e o que se passa no espaço externo acontece em outros momentos do romance. Aqui nesse trecho, são mostrados a precariedade de um bairro que não tem sequer as ruas asfaltadas; o movimento no boteco, provavelmente repleto de homens desempregados bebendo; a origem migrante dos moradores desterritorializados de suas tradições em busca de uma vida melhor; mas também a menção ao calor humano, tão forte ao ponto de marcar o

[26] Em vários momentos o narrador interrompe a narração dos fatos para fazer essas digressões descritivas.

aroma do ar. Essa forma poética e sensível de narrar dá a atmosfera que circunda o personagem, revelando sua disposição interior – o que depois será colocado em contraste com as tragédias que este irá experienciar. Essa ligação entre a descrição e a função que ela assume na narrativa é, segundo Georg Lukács, o que garante a significação artística: “As coisas só podem adquirir um significado quando, nessas condições, vêm ligadas a uma ideia abstrata que o autor considera essencial à sua própria visão do mundo. [...] As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos” (LUKÁCS, 1965, p. 66 e 73).

Antes mesmo de ser apresentado em mais detalhes, Burdão já sofre o impacto do primeiro evento de uma sucessão de tragédias que mudarão para sempre a sua forma de ver o mundo e a sua trajetória: “A bactéria da revolta cresceu quando a enfermeira falou que seu pai havia levado sete tiros [...]. Burdão parou de chorar, não por resistência, mas por ódio; *ele não entende a força que o ser humano tem para fazer o mal*” (SACOLINHA, 2009, p. 13-14, grifo nosso).

Após a perda do pai, ficamos sabendo que a vila é alvo de uma disputa pelo tráfico de drogas entre Escobar, até então conhecido como o maior traficante da região, e Lúcio Tavares, policial corrupto que quer tomar seu lugar. Na rua, Vander corria com os amigos fugindo dos tiros, e em casa, preocupava-se com a mãe, que lentamente piorava de saúde sem que os médicos lhe dessem a devida atenção. É apenas questão de tempo para Lúcio Tavares tomar o lugar de Escobar e se apossar do tráfico na vila. Conhecendo a popularidade que o pai de Vander tinha na região, Lúcio fica obcecado pela ideia de aliciar Burdão para trabalhar para ele, acreditando que isso facilitaria sua relação com os moradores do lugar. Vander que buscava um emprego honesto, vê-se colocado contra a parede: ou aceita a proposta de Lúcio ou morre.

> Às três e meia da matina, o relógio estridente corta o sono de Burdão, que sai da cama e vai fazer seus dez minutos de exercícios. Ele não bebe e nem fuma, apenas toma um vinho ou champanhe em ocasiões especiais. [...] Às quatro e cinco, ele e Vladi desembocam morro abaixo para embarcar no primeiro ônibus que às quatro e vinte rasga a Avenida a 80 km por hora. Uma Blazer de porte executivo vem subindo. Passando por eles, o motorista para, engata a última marcha e suavemente volta de ré. Os dois percebem e começam a dar passos largos. Burdão avisa:
> – Nãocorre, senão vão achar que estamos devendo.
> – Tô ligado – assentiu Vladi.
> A Blazer aproximou-se deles e, passando na frente, o motorista fez sinal para que parassem. Do carro saíram quatro homens, um de cada porta. Do lado do motorista, saiu Lúcio, todos armados, exceto ele, que dava as ordens:
> –Jargão, pente fino nas crianças.[...]

> Enquanto esse fazia a revista e Lúcio acendia um cigarro, os outros dois estavam atentos com as armas em punho.
> – Estão limpos – anunciou Jargão.
> Tavares, como era chamado Lúcio pelos seus superiores, caminhou até Burdão e, abaixando-se até o chão, pegou a pasta que ele deixara cair no momento da revista. E, averiguando o que havia nela, ficou surpreso:
> – Ora, ora, Vander Faustino Trindade. Então é você que é o filho do finado Jorge Faustino?
> Com ar de interrogação, respondeu:
> – Sim, sou eu mesmo. [...]
> – Bom, deixa eu me apresentar. Eu sou Lúcio, estou sucedendo o Escobar, que a essas horas deve estar servindo de mesa para o diabo. Estou à caça de dois caras pra serem meus funcionários. Essa Vila tem que consumir pelo menos 30% do meu carregamento que chegar todo mês. E por você ter tido um pai respeitado aqui na área, tudo indica que a sua pessoa também faz presença aqui nesse pedaço de mundo. Estou certo?
> – Lúcio falava afirmativamente, olhando no centro dos olhos de Burdão, que para não contrariá-lo respondeu que sim.
> – Ótimo – alegrou-se Lúcio. – E, pelo que estou vendo, esses currículos indicam que vocês estão indo procurar emprego – disse, levantando a pasta cheia de currículos. – Já estão contratados, você e seu amigo.
> Antes que os dois dessem a resposta, Tavares já dava as ordens.
> – Os meus companheiros cuidam da administração e da segurança. Quero que vocês façam o trabalho de divulgar o aroma da natureza para esse moleques daqui. Já podem começar hoje mesmo, assim que clarear.
> – Mas não dissemos que sim – protestou Vladi.
> – Vocês é que decidem. Não é qualquer um que ganha um cargo de 300 contos por semana. E depois vocês vão se arrepender: antes se juntar ao poder do que ser excluído por ele (SACOLINHA, 2009, p. 44-46).

A partir daí acompanhamos a luta interna do personagem que rechaçava veementemente a ideia de entrar para o tráfico. A narrativa avança mostrando a evolução da degradação a que pouco a pouco vão sendo submetidos seus amigos, tomados pelo vício, mas ainda assim, Vander resiste e luta para salvá-los:

> Juntos no carro, os três [Burdão, Sandrão e Vladi] conversam:
> – O que tá pegando, mano, me acordando a essa hora da manhã? – perguntou Vladi.
> Burdão tomou a frente e contou o fato.
> – Hoje de manhãzinha eu estava vindo do terreiro e quando passei em frente ao matagal vi o Rafael estirado no chão.
> – Tava noiado? – sorriu Vladi.
> – Não, estava morto.
> O sorriso desapareceu do rosto de Vladi. Na sequência, exclamou:
> – Mais um”
> – É, mais um. E eu quis reunir vocês pra dizer que, se não saírem dessa, vão ser os próximos.
> – Dessa o que, Burdão? Tá achando que nóis também é nóia?
> – Não acho nada, só estou alertando porque ultimamente vocês estão ficando até altas horas na Viela da Fogueira, e os malucos que estão ficando lá são alvos do novo comando. Eles pegam droga para pagarem depois e no fim o dinheiro que usam pra pagar é a própria morte (SACOLINHA, 2009, p. 65).

O romance faz uso de uma narração fragmentária, que não se cola o tempo todo à figura do protagonista, Vander. Em muitos dos capítulos, o narrador abandona

momentaneamente seu protagonista para mostrar o que se passa com os demais personagens: Casquinha, Vladi, Rafael entre outros. Aqui e ali, enquanto os amigos sucumbem às drogas, em diferentes situações, o narrador se posiciona por meio de frases com julgamentos pontuais: "Esses dois trouxeram como presente a *erva prazerosa da degradação*" (SACOLINHA, 2009, p. 49, grifo nosso); "Com uma calma seguida de atenção plena, retirou o papel da mesa, e *enquanto enrolava a sua moral*, prestava atenção no ambiente" " (SACOLINHA, 2009, p. 69, grifo nosso)

Numa sucessão de tragédias, Vander é vítima de inúmeras perdas (perde o pai, perde a mãe, perde a casa, perde amigos), de armadilha (é preso injustamente por Lúcio, como forma de castigá-lo por sua recusa), de tortura (é torturado quase à morte na prisão) – a violência que sofre chega a um ponto que suas mazelas se tornam insuportáveis. Burdão passa então a clamar por vingança e decide acabar com o poder de Lúcio tomando dele a posição de dono do tráfico na Vila Clementina. Conhecendo a subjetividade do protagonista antes, e as razões para ele ter se tornado o que se tornou depois, ao leitor fica a pergunta: é possível perdoar Vander? É assim que Burdão torna-se um personagem contraditório, no qual se cruzam dois extremos existenciais, o que o torna um personagem profundo e plural. "Quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar sua expressão compositiva" (LUKÁCS, 1965, p. 78).

5.2 Narrativas curtas: fronteiras da ficção

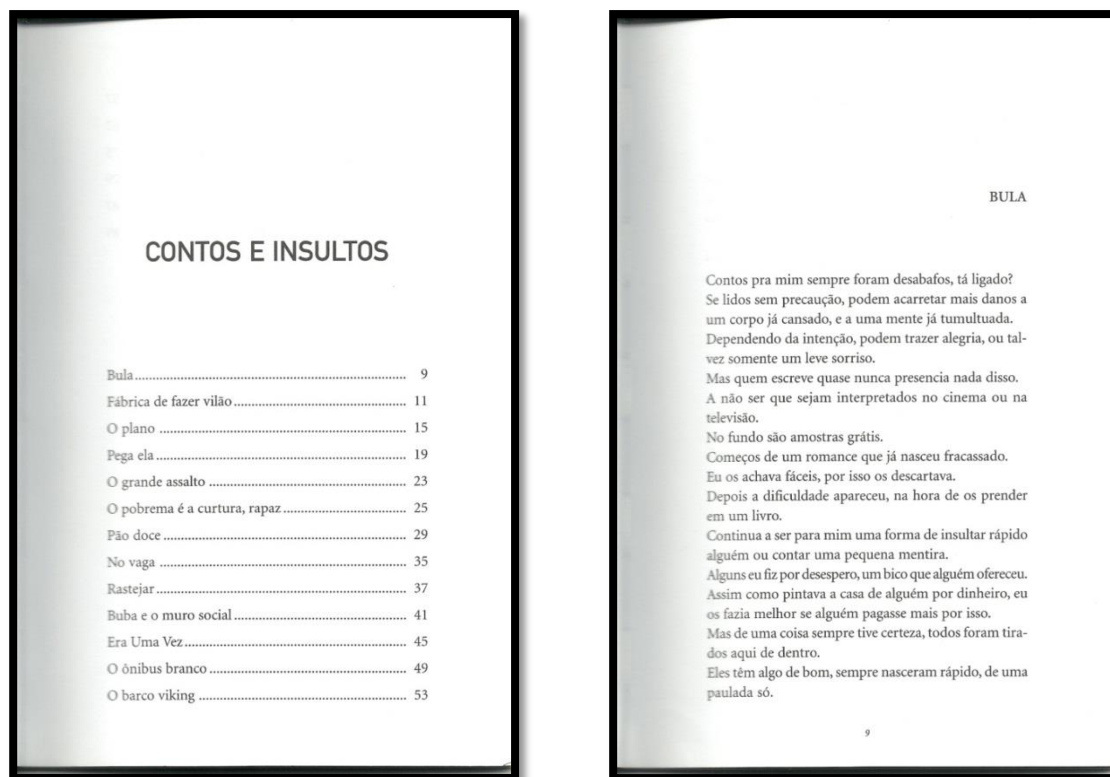
No livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, no lugar do "prefácio", Ferréz insere um texto de abertura intitulado "Bula". Aqui novamente estamos diante da noção da literatura como remédio, que, como vimos, tem sido ressignificada por *rappers* e autores da literatura marginal/periférica.[27] Nesse breve texto, o autor expõe sua noção do que consiste o gênero: "Contos para mim sempre foram desabafos, tá ligado? Se lidos sem precaução, podem acarretar mais danos a um corpo já cansado, e a uma mente já tumultuada. Dependendo da intenção, podem trazer alegria, ou talvez somente um leve sorriso" (FERRÉZ, 2006, p. 9). Apesar de breve, essa síntese do que seria um conto, envolve duas noções complementares e relativamente complexas, que a seguir desmembro em duas.

[27] Ver no capítulo 2 os comentários sobre o uso da expressão "tarja preta" tanto por GOG, em seu sétimo CD, lançado em 2004, quanto por Zinho Trindade, que a adotou como título em seu primeiro livro de poemas.

Desabafo

No primeiro enunciado, Ferréz classifica seus contos como um “desabafo”. No *Dicionário Houaiss*, o termo desabafo é definido por meio de duas acepções: *i)* franca expansão de sentimentos e pensamentos íntimos; e *ii)* manifestação ou ocorrência que satisfaz um desejo que estivera impossibilitado de se realizar; desafogo, desopressão. Acrescentamos ainda uma terceira acepção, extraída do *Dicionário Aulete*: “Pequena vingança”. Se por um lado, para Ferréz, o conto seria a expressão de seus pensamentos, sua interpretação do mundo ou de seus desejos, por outro, ele pode significar um grito de libertação diante de a uma situação opressiva, incluindo a possibilidade de resposta ao opressor. Ainda na “Bula”, ele complementa seu raciocínio: “[Escrever contos] Continua a ser para mim uma forma de insultar rápido alguém ou contar uma pequena mentira. [...] Mas de uma coisa sempre tive certeza, todos foram tirados aqui de dentro” (FERRÉZ, 2006, p. 9).

Figura 19 – Páginas iniciais do livro *Ninguém é inocente em São Paulo* (“sumário” e “prefácio”)



CONTOS E INSULTOS

Bula 9
Fábrica de fazer vilão 11
O plano 15
Pega ela 19
O grande assalto 23
O pobrema é a curtura, rapaz 25
Pão doce 29
No vaga 35
Rastejar 37
Buba e o muro social 41
Era Uma Vez 45
O ônibus branco 49
O barco viking 53

BULA

Contos pra mim sempre foram desabafos, tá ligado?
Se lidos sem precaução, podem acarretar mais danos a um corpo já cansado, e a uma mente já tumultuada.
Dependendo da intenção, podem trazer alegria, ou talvez somente um leve sorriso.
Mas quem escreve quase nunca presencia nada disso.
A não ser que sejam interpretados no cinema ou na televisão.
No fundo são amostras grátis.
Começos de um romance que já nasceu fracassado.
Eu os achava fáceis, por isso os descartava.
Depois a dificuldade apareceu, na hora de os prender em um livro.
Continua a ser para mim uma forma de insultar rápido alguém ou contar uma pequena mentira.
Alguns eu fiz por desespero, um bico que alguém ofereceu.
Assim como pintava a casa de alguém por dinheiro, eu os fazia melhor se alguém pagasse mais por isso.
Mas de uma coisa sempre tive certeza, todos foram tirados aqui de dentro.
Eles têm algo de bom, sempre nasceram rápido, de uma paulada só.

9

Fonte: FERRÉZ (2006).

No mesmo sentido, observamos, ainda, que, em lugar da palavra “sumário” para indicar a enumeração dos contos no início do livro, Ferréz emprega o par “contos e insultos”, reforçando a concepção do conto como uma resposta à opressão e mesmo uma vingança.[28] Assim, por meio da ficção elaborada no curto espaço de um conto (a “pequena mentira”), o autor encontra uma forma de dirigir sua crítica àquilo que observa de errado em seu mundo, uma maneira de arrancar de dentro para fora o nó na garganta que o estava sufocando,[29] e de “tratar” a ferida moral que o aflige. Se até na vida real, falar palavrões e insultos tem um efeito benéfico para o sujeito, como indicam pesquisas recentes,[30] por que não acreditar que isso pode ter um efeito semelhante também na literatura?[31] Se um insulto pode ser uma palavra ou uma ação que visa atingir os valores e a “honra” de outrem, para aquele que o profere, pode funcionar como um “remédio”, um veículo de “cura”, daí a necessidade de oferecer ao leitor a sua bula. Dessa forma, um novo sentido pode ser atribuído para os contos, que escapam à função de mera distração. No entanto, obviamente, não se trata de uma modalidade de “terapia” para o autor, é sempre bom lembrar que a voz que fala nesse caso é uma voz coletiva, de um narrador que também se coloca como porta-voz da periferia – uma periferia que sofre com o câncer do capitalismo.

Efeitos esperados e efeitos adversos

Na segunda parte da citação mencionada, que elenca os “efeitos” da leitura – a depender da intenção do autor e da qualidade da leitura, pode alegrar ou provocar danos no leitor –, a escrita é entendida como um *phármakon* (remédio que, tanto pode curar quanto, se mal administrado, pode envenenar). Essa associação, que aparece ao final do diálogo entre Sócrates e Fedro, no *Fedro*, de Platão, é analisada por Jacques Derrida:

---

[28] O questionamento dos interesses capitalistas, bem como dos valores reacionários comuns na sociedade e a denúncia de injustiças e seus agentes tem sido, na obra de Ferréz, quase uma “missão” assumida pelo autor.

[29] “Tem coisa que só sai da gente por escrito”, como diria Sérgio Vaz.

[30] Uma pesquisa recente realizada no Reino Unido indicou que “pequenas doses de palavrão ajudam as pessoas a controlar suas emoções e a administrar a dor”. Disponível em: <https://goo.gl/0xSWOv>.

[31] No conto “O plano”, por exemplo, Ferréz vinga-se do escritor Marcelo Mirisola, com o qual mantém uma rixa pública, ao colocá-lo no lugar de uma personagem feminina: “Hoje a quebrada é usada contra mim, por mulheres como a Mirisola, que acha que a vida de escritor é que o define, polêmico, saiba que o Leão é mais importante que a fauna, mas pensando bem vou falar de gente” (FERRÉZ, 2006, p. 17).

> A escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno. [...] É preciso, com efeito, saber que Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico (DERRIDA, 2005, p. 46).[32]

Diante do veneno gerado pela desigualdade social e a concentração de renda, a literatura marginal/periférica surge como alternativa que, se não pode curar as tensões geradas, ao menos pode amenizar os sintomas, ajudando seus atores a compreender suas razões.

Ferréz tem consciência de que as leituras e usos que se fazem dos contos fogem ao controle do autor quando afirma na “bula” que “quem escreve quase nunca presencia nada disso” (FERRÉZ, 2006, p. 9). Ao alertar que, “se lidos sem precaução” os contos podem causar danos, o escritor afasta aqueles leitores desavisados, que buscam apenas entretenimento fácil. Para se apropriar de seus contos, o leitor precisa estar aberto à reflexão, do contrário, a crítica da qual o texto é veículo se perderia e o “remédio” restaria sem efeito.

Já na segunda página de sua “Bula”, a título de “composição”, Ferréz parece fazer uma síntese do seu método criativo. Para ele, os contos são feitos de

> Trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, um país chamado periferia. Pessoas na maioria já falecidas, eternizadas no meu universo. Eternos amigos que continuam a me contar suas histórias, que sempre estão ao meu lado. O funcionário que ninguém nota, o vizinho que ninguém quer ter, o pedinte que ninguém quer ajudar, a criança que não consegue brincar, o repórter que tem guetofobia (FERRÉZ, 2006, p. 10).

Ferréz assume, assim, a fragmentação como técnica, numa espécie de *assemblage* que reúne os “retalhos” da vida numa obra para preservá-los do esquecimento. Ao passo que assume transformar os fragmentos de sua experiência em ficção, o autor relativiza as fronteiras entre arte e vida cotidiana, ao reescrever o mundo ressignifica-o – assim como o faz Arthur Bispo do Rosário, que reinventava a vida em sua missão de recriar o mundo para o Dia do Juízo Final.

---

[32] Vale acrescentar que, na homeopatia também se segue o princípio da Lei dos Semelhantes, segundo o qual as substâncias disponíveis na natureza têm potencial de curar os mesmos sintomas que produzem.

Figura 20 – Assemblage de Arthur Bispo do Rosário



Fonte: Revista *Época*.[33]

Apesar do sentido de coletividade que essas obras carregam, por tratar de situações que são vividas e compartilhadas por um grande número de pessoas que vivem na periferia, simultaneamente, elas são capazes de singularizar os personagens, trazendo para o primeiro plano da narrativa e dando vida a tipos que ou não apareciam na literatura ou eram "objetificados". Como numa obra plástica de *assemblage* é "possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo" (ITAÚ CULTURAL, s.d.), nos contos de Ferréz, é possível visualizar perfeitamente o contexto do personagem e o que vai em seu íntimo, para além daquela fração de existência capturada pelo narrador.

Esse procedimento de coletar e acumular evoca a figura do trapeiro de Baudelaire (que Walter Benjamin compara à do poeta), que cata os trapos, recolhe o lixo da sociedade, "tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele" (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2000, p. 15). Em resposta a uma sociedade que tenta ocultar os rastros de sua destruição, relegando a "escória" à margem e ao anonimato, esses artistas devolvem a essa mesma sociedade seus personagens sob a forma de obra de arte.

> Ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores, na visão de Benjamin, não efetuam somente um

[33] Disponível em: <https://goo.gl/AGQOzk>.

> ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de *apokatastasis*,[34] essa reunião paciente e completa de todas as almas no Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas (GAGNEBIN, 2006, p. 118).

A partir dessas considerações, o projeto literário de Ferréz resumido em sua “bula”, parece plenamente coerente em seus estratos ético e estético; o que faz dessa coletânea um exemplo bem-sucedido de que os personagens marginalizados podem até ser pobres no que tange aos recursos materiais, mas não são necessariamente pobres psicológica ou intelectualmente. Dessa forma, ao aguçar a percepção do leitor a respeito do mundo que nos cerca, a literatura talvez seja capaz de fazer com que nossa relação com o mundo seja mais humana, justa e solidária: “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte” (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Na obra “Vulgo” (1998), Rosângela Rennó confere nova significação aos negativos obtidos junto ao acervo do Museu Penitenciário de São Paulo de imagens que eram tiradas para identificação dos presidiários por meio de marcas corporais (tatuagens, cicatrizes etc.). Ao estetizar essas imagens e transformá-las em uma instalação de arte, Rennó resgata traços de humanidade ao que antes era um objeto destituído de subjetividade.

> Não está em jogo a relação da imagem com seu referente, não se trata da representação de indivíduos reais que um dia estiveram diante de uma câmera. Ao mesmo tempo, não se trata, tampouco, de imagens-objeto pertencentes ao discurso cientificista do estudo criminalista. As imagens que ali se apresentam não são nada disso, sendo tudo isso e mais um pouco. Sem que a história dessas imagens seja renegada, um novo contexto discursivo nasce no deslocamento produzido pela artista. Um deslizamento que não apaga o sentido original, mas que produz uma nova experiência discursiva. O caráter documental da fotografia dá lugar à experiência estética (VELASCO, 2007, p. 8).

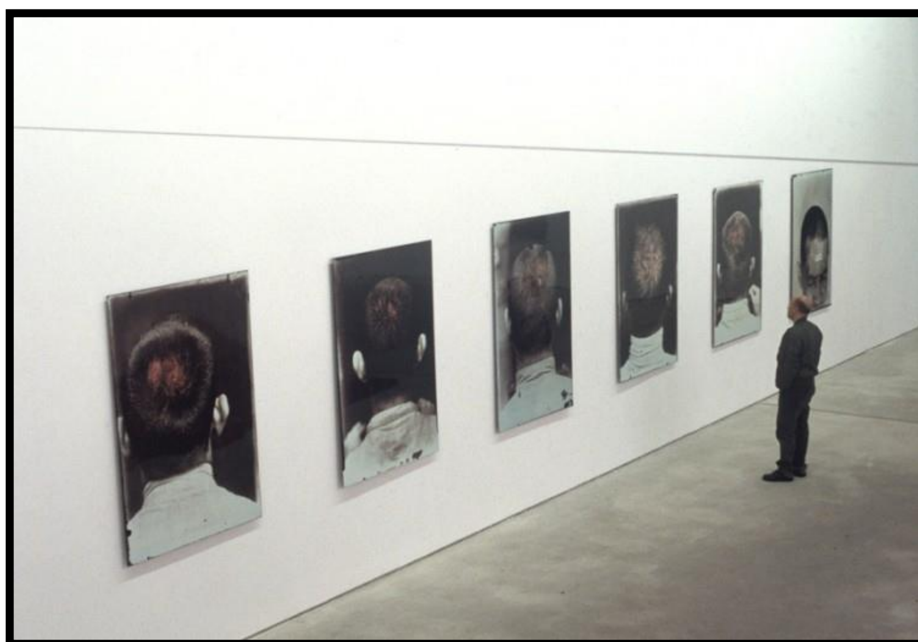
Enquanto o olhar científico que clicou as fotos objetificava os presos, o olhar que contempla o objeto artístico lhes devolve uma identidade, ainda que ficcional, sugerida por essas mesmas imagens deslocadas de seu lugar original. De acordo com a crítica de arte Lisette Lagnado, ao fazer isso, Rennó edifica verdadeiros monumentos a esses anônimos.[35]

---

[34] Termo grego que, segundo o *Dicionário Houaiss*, significa volta a um estado ou condição anterior ou inicial; restabelecimento, restauração, restituição.

[35] “Uma outra questão, indissociável da natureza política da imagem fotográfica, diz respeito à massa dos “desaparecidos” e anônimos para quem Rosângela Rennó edifica verdadeiros monumentos. Onde estão os personagens designados por números (269, 447, 481, 606, 1202, 1220 e assim por diante), letras (D., T., U., M., X., Y., J., X.X., Y.X. e assim por diante) ou codinomes (vulgo, serginho da brahma, dente de lata, zé penetra, pneu, sangue bom, mosca e assim por diante)? Por não terem um nome próprio e por virarem listas e listas sem fim, é à memória ou à entropia que essas obras nos remetem? Aqui caberia uma releitura da figura do herói” (LAGNADO, 2004, p. 1).

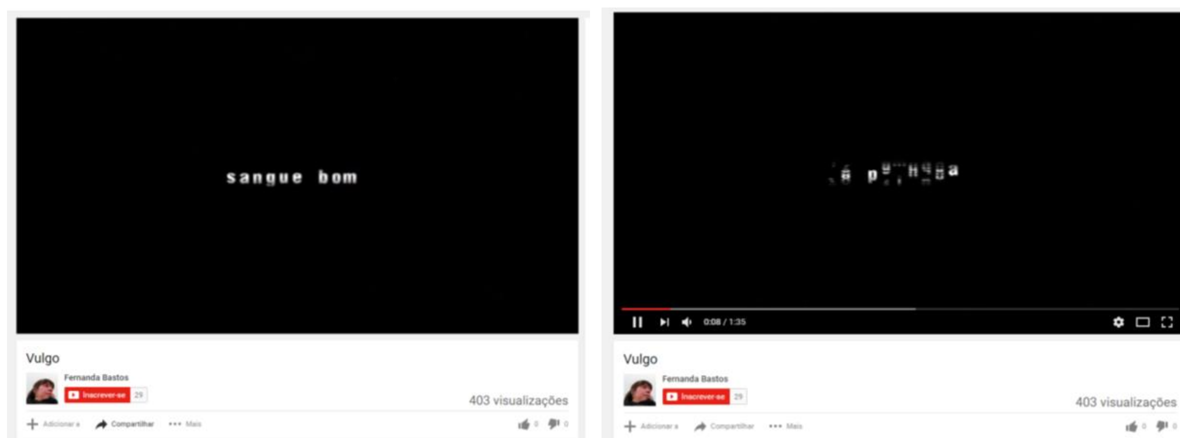
Figura 21 – Imagem da instalação *Vulgo*, de Rosângela Rennó



Fonte: Site de Rosângela Rennó.[36]

Além da série de fotos, a obra incluía um vídeo, em que os apelidos dos presidiários aparecem na tela com o girar das letras como se estivessem num painel.[37]

Figura 22 – Imagens do vídeo da instalação "Vulgo", de Rosângela Rennó



Fonte: Youtube.

[36] Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/16/1>.

[37] O vídeo pode ser visto no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QhmHrvlwUpU>.

O efeito no espectador é o mesmo obtido com a exposição das fotos. A sequência de apelidos – tais como zé penetra, sangue bom, maria do cachimbo, mosca, pink, escadinha, entre muitos outros – inicialmente parece engraçada, por sua criatividade, mas aos poucos, no breve espaço de duração do vídeo, começamos a nos perguntar a quem pertencem aqueles nomes e a imaginar referências para eles para justificar sua existência. E procurar justificativa para a existência dos nomes implica reconhecer a existência dos sujeitos, reconhecer a existência de uma história por trás dos apelidos. A recorrência de apelidos nas obras marginais/periféricas[38] também é uma forma de subverter o anonimato a que a sociedade relega os moradores da periferia, desprezando-os. Destituídos de quase tudo, o apelido, que poderia ser apenas uma metáfora da violência que está por trás da ausência de identidade[39] – e assim já seria muito –, passa a ser também a porta para acessar a singularidade de cada personagem em sua essência e em sua complexidade. Geralmente associados a uma característica física ou a uma brincadeira com a personalidade do personagem, os apelidos sempre trazem uma história que conta sobre seu surgimento. Para aqueles que não têm sobrenomes de família, com prestígio na sociedade,[40] a história que poderia estar contida nas memórias de família que um sobrenome comportaria[41] é esvaziada e substituída por uma história da qual aquele que carrega o apelido é o único dono. Ao se remover a aura do nome, aura esta que se enraíza na tradição, obtém-se também a politização daquela representação artística.

Assim, se por um lado, a sociedade oprime e coloca à margem aqueles anônimos, por outro, por meio da literatura, esses escritores escapam a essa opressão, forçando essa mesma sociedade a enxergar o que estava relegado à escuridão, reconhecendo novamente a existência desses sujeitos e fundando um novo valor artístico.

Na mesma linha segue o trabalho de Sacolinha, nas coletâneas *85 letras e um disparo* (2007) e *Brechó, Meia-Noite e Fantasia* (2016). Em seus contos, Sacolinha oferece ao leitor uma enormidade de tipos: o assaltante culto, que tira onda de crítico literário, e se torna amante da dona da joalheria que assalta, em "Traição na joalheria do shopping"; o leitor de Karl Mark que, revoltado com o capitalismo, resolve se tornar

[38] A começar pelo nome dos autores, como Ferréz e Sacolinha, que ao renunciarem usar nome e sobrenome para assinar seus livros, ressignificam o valor do apelido na sociedade.

[39] Como o "João Gostoso" do poema de Bandeira, sem nome, sem endereço, sem emprego fixo, sem direitos.

[40] Os muitos "Silva", sobrenome que foi dado a milhares de escravos trazidos para o Brasil durante o período colonial.

[41] A aura "composta de elementos espaciais e temporais" (BENJAMIN, 1987, p. 170).

morador de rua, de “Reflexões de um mendigo”; as desventuras de um autor que tenta vender seus livros em restaurantes da avenida Paulista, em “Yakissoba” entre outros.

A fusão da figura do autor com a do narrador em alguns contos é muito forte. Ferréz chega a emprestar seu nome para alguns personagens, como em “O plano” e “O ônibus branco”. No entanto, apesar de o nome do personagem sugerir que se trata do autor, a narrativa não é autocentrada, não envereda por um viés autobiográfico, não há um resgate ou uma encenação do passado nem parece haver uma intenção de purificação de traumas pessoais. O nome apenas empresta uma visão de mundo já relativamente conhecida pelo leitor, empresta uma personalidade a reflexões íntimas que falam de uma realidade que se refere mais aos outros que a si mesmo, como se dissesse: “Eu sou mais um que passa por tudo o que eles passam, mas pelo menos tem consciência crítica”. Como diz Ferréz: “Nós somos marionetes do governo, porém alguns conseguem enxergar as cordas e isso faz a diferença.”[42] Assim, em “O plano”, o narrador tece críticas ao observar o dia a dia do povo, que é manipulado pela televisão e cooptado pelo sistema. Ele é o único que enxerga na “escuridão” da alienação a que os demais estão submetidos.

O fato de já ter informações a respeito do autor, de conhecer um pouco sua biografia, faz com que o leitor, diante de um personagem homônimo, na verdade, preencha a lacuna dada pela falta de uma descrição do personagem. O leitor passa a colaborar com o narrador para que seja possível a compreensão do texto. É o leitor que consegue dar sentido às falas, a partir de tudo que já leu sobre o autor e em outros textos seus. O conto “O ônibus branco”, por exemplo, é totalmente onírico: após ser alvejado (e com isso perder a consciência), o narrador entra num “ônibus”, no qual encontra todos os seus amigos que já morreram, vítimas de escolhas erradas em suas vidas. No entanto, os personagens que vão surgindo têm os mesmos nomes que também já apareciam em *Capão pecado*. A ambiguidade do nome aqui se estende para outros personagens. Serão os mesmos?

> Olhei para o lado e vi o meu parceirinho, não acreditei, Marquinhos ali do meu lado.
> – E aí, parceiro, com vai?
> – Tamo indo, mó saudade Nal, me dá um abraço aqui.
> – Claro, só você mesmo pra me chamar de Nal, porra mó saudade, por onde tinha andado?

---

[42] Essa frase, para quem conhece o universo dos quadrinhos, que é outra paixão de Ferréz, é uma das mais famosas proferidas por Dr. Manthatan, um dos personagens de Watchmen (série de Alan Moore, e que depois virou filme). Ele diz: “*We’re all puppets, Laurie. I’m just a puppet who can see the strings*.” Dr. Manthatan é um herói que possui super-poderes e sabe de tudo, do passado e do futuro, bem parecido com os narradores de Ferréz.

> – Ah! Desde aquele dia da pizzaria que meu anjo da guarda se distraiu eu fiquei por aqui, tô nesse ônibus, tô junto com outros, olha lá o China, já tá tentando abrir a porta, o motorista fica que fica louco.
> – Pode crê! Oi, China…
> – E aí, Ferréz?
> – Meu, como vai você, cara?
> – Tô indo, essa porra desse motorista não abre a porta, eu vou zuar ele.
> – Meu, mas você e o Marquinhos no mesmo ônibus, aí já é coincidência demais.
> – Nada é coincidência Ferréz, como tá indo meu irmão lá, e o meu velho e minha mãe?
> – Tão bem, eles ficaram bem triste, né, mas tão indo, o Chininha tá lá, andando de moto como sempre, ele anda muito com o dentinho.
> – Fala uma coisa pra ele, véio.
> – Fala o que, China?
> – Fala que num compensa, num compensou pra mim, eu tô com saudade, abraça eles pra mim (FERRÉZ, 2006, p. 49-50).

No conto "Yakissoba", que abre o livro *85 letras e um disparo*, Sacolinha sequer precisou dar nome ao personagem, o que também é um expediente comum. Para quem conhece o autor, a identificação é imediata. Contudo, esse conto motiva aqui também uma reflexão em relação às fronteiras do gênero. Muitos dos contos da literatura marginal/periférica assemelham-se a crônicas. Não por acaso esses autores são conhecidos como "cronistas da periferia". A aproximação com o real e a alusão a fatos contemporâneos verídicos permite essa fluidez.

Em seu livro *Gêneros literários*, Angélica Soares faz uma breve conceituação do que seria o conto:

> É a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias. *Ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular ou representativo*. Quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante de rigoroso trabalho de seleção e de harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial. Embora possuindo os mesmos componentes do romance, o conto elimina as análises minuciosas, complicações no enredo e delimita fortemente o tempo e o espaço. [...] Convém notarmos que, pela pequena extensão, se sobressai o *caráter poético* geralmente atribuído a essa forma narrativa (SOARES, 1989, p. 55, grifo nosso).

Por sua vez, a crônica aparece assim caracterizada:

> A partir do século XIX, a crônica já apresenta um trabalho literário que a aproxima do conto e do poema, impondo-se, porém, como uma forma especial, porque não se permite classificar como aqueles. Ligada ao tempo (*chrónos*), ou melhor, ao seu tempo, a crônica o atravessa por ser um *registro poético* e muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. Polimórfica, ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, do verso, da resenha, de personalidades reais, de personagens ficcionais..., afastando-se sempre da mera reprodução de fatos. *Enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o. Conscientemente fragmentária (e essa é a sua força), pois não*

> *pretende captar a totalidade dos fatos*, a crônica vem-se impondo nos quadros da literatura brasileira (SOARES, 1989, p. 64-65, grifo nosso).

Tem-se, assim, que o conto e a crônica têm em comum a extensão breve, o caráter poético e o fato de não pretenderem ser uma representação da totalidade dos fatos. Se a crônica pode lançar mão de personagens ficcionais e utilizar elementos tipicamente literários, utilizar tais categorias classificatórias parece tarefa um tanto difícil. A confusão é grande, tanto assim que o livro *Literatura, pão e poesia*, de Sérgio Vaz, foi classificado como "Contos brasileiros" em sua ficha catalográfica, quando se trata mais de uma recolha de crônicas – redigidas em tom poético, é verdade, mas que se afastam bastante do formato do conto tradicional na medida em que o elemento ficcional é praticamente ausente. Mas o que é ficção? Há quem defenda que o caráter ficcional de um texto deve-se mais à habilidade com a linguagem e ao estilo do escritor que no fato de seu enredo ser fruto da imaginação. Então, pode-se considerar possível tomar contos por crônicas e vice-versa.

No caso de Sacolinha, outros contos do seu livro mais recente, *Brechó, Meia-Noite e Fantasia*, sugerem essa mesma reflexão. O conto que abre o livro, intitulado "Batata do rolo", pode ser lido com uma chave metalinguística – sobretudo se considerarmos o procedimento da *assemblage* a que me referi há pouco. O personagem do conto, Batata, é um acumulador. Gostava de juntar coisas, "tampinhas de garrafa, brinquedos quebrados, rodas de carrinho de feira, rolamentos, cabos de vassoura e o que mais encontrasse" (SACOLINHA, 2016, p. 15). O valor que atribuía a esses objetos era tal que não conseguia se desfazer deles, e é assim, com suas "coisas penduradas no teto, em cima da mesa, nos cantos, nas prateleiras... tudo bem organizado" (SACOLINHA, 2016, p. 17), que ele se sentia feliz. Batata pode ser visto como uma metáfora do escritor engajado em sua tarefa de organizar e dar sentido àquilo que normalmente é descartado pela sociedade.

No mesmo livro há ainda dois contos em que o personagem reflete sobre a escrita: "Diga-me alguma coisa, pelo amor de Deus" e "Por onde começar?", o segundo do livro e o penúltimo, respectivamente. Em ambos o narrador está às voltas com o desafio de escrever um conto para apresentar em um projeto de escrita criativa que já existe há quatro anos. O tema do primeiro conto é "espelho" e o do outro é "futebol". No início do livro, Sacolinha enumera quatro notas, sendo que na primeira lê-se:

> 1 – A maioria dos contos aqui publicados foi escrito dentro do projeto "Comunidade do conto", uma escola de contistas criada pelo autor na cidade de Suzano – SP, e inspirada no Clube do Conto da Paraíba.
> Cada conto é escrito em cima de um tema escolhido coletivamente. Num momento específico os autores se reúnem para ler e comentar os contos.

A associação dos personagens dos referidos contos com a figura do autor é, portanto, irresistível. Se fixarmo-nos no que os contos têm de ligação com a realidade – ou seja, o contexto do autor em relação à escola de contos –, os textos poderiam ser lidos como meras crônicas, um relato divertido da dificuldade do autor diante da folha em branco – o que por si só já seria um trabalho de metalinguagem. Mas, no contexto da obra, da forma como estão dispostos, com a leitura lúdica sugerida pelo primeiro conto ("Batata do rolo"), os contos também terminam por conferir uma unidade ficcional ao livro. Se considerarmos o escritor-narrador como um protagonista, o livro poderia até ser considerado um romance, no qual este personagem principal conecta todas as demais histórias como autor delas. Seria um livro sendo escrito dentro do livro, histórias encaixadas em que o personagem se coloca quase como uma Sherazade e *As mil e uma noites*. O gênero sendo testado ao extremo.

6 CONCLUSÃO

O retrato da favela tem só uma imagem, mas cada olho
tem sua interpretação pra essa imagem.
Eduardo Dum-Dum

Preciso registrar aqui que não sou uma consumidora tradicional de *rap*, pois passei a ouvir *rap* recentemente, já adulta. Em verdade, quem ouvia *rap* em casa antes era meu filho, mas ele ouvia *rap* norte-americano e, como eu tinha pouca intimidade com a língua inglesa, não conseguia me aproximar das músicas. No entanto, em 2011, uma experiência inusitada me fez prestar mais atenção no *rap* brasileiro e apreender um novo universo literário até então desconhecido para mim. Em viajem a São Paulo, após percorrer a pé de ponta a ponta a tão famosa Rua Augusta, conhecida como a rua das prostitutas, ao chegar no local em que estava hospedada e ligar a televisão, me deparei com o clipe da música "Rua Augusta", de Emicida.[1] Impressionada com a coincidência, resolvi prestar atenção na letra e me surpreendi com a sagacidade dos versos e da representação da prostituta na música. Comecei então a procurar na literatura em geral personagens prostitutas para estabelecer comparações e percebi que a representação oferecida pelo *rap* trazia uma perspectiva mais plural (EBLE, 2011). A partir desse episódio é que foi plantada a semente, que foi adubada com as leituras dos textos de Ferréz nas aulas da professora Regina Dalcastagnè, germinando então o projeto que deu origem a essa pesquisa.

A literatura, considerada como um veículo de representação social, é também um território de disputa, podendo se configurar como espaço de exclusão ou de inclusão. Hoje, ao assumirem o lugar da voz na produção literária contemporânea, escritores e escritoras da periferia contestam a representação dos grupos marginalizados, que até então era oferecida de forma estereotipada pela tradição literária brasileira.

Segundo o poeta Frederico Barbosa, diretor da Casa das Rosas (São Paulo), que aderiu aos saraus, "estamos no meio de uma revolução. A poesia, que até o século passado era vista como arte de elite, está mudando de dono e de classe social, indo para a periferia.

---

[1] Emicida conta que, ao escrever a letra para "Rua Augusta", buscou homenagear as garotas com as quais convivia na infância e adolescência e que soube que entraram para "esta vida". O rapper conta que sua intenção era mostrar que alguém via a luta e o outro lado daquilo – sobretudo porque foi criado por uma família de mulheres e sempre discordou da forma como o rap proferiu a palavra "puta" –; queria não apenas falar da prostituição, mas do descaso, do abandono, do preconceito que essas mulheres sofrem, entregues à própria sorte. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PwjuVJcayQ8>. Acesso em: 20 abr. 2011.

É a coisa mais importante da literatura brasileira hoje" (SARAU..., 2011). Já para a professora Heloisa Buarque de Hollanda, em seu texto de apresentação da coleção Tramas Urbanas – projeto de sua editora Aeroplano desenvolvido com patrocínio da Petrobras e dedicado à cultura da periferia –, "na virada do século XX para o XXI, a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e um claro projeto de transformação social."

Percebe-se, por tais declarações, assim como pelo manifesto "Terrorismo literário" (anexo A),[2] escrito por Ferréz, e pelo "Manifesto da antropofagia periférica" (anexo B), de Sérgio Vaz,[3] que a literatura produzida pelos autores marginais/periféricos está imbuída de um movimento político de deslocamento do poder de voz dos escritores da elite para os autores de periferia, que assumem a responsabilidade e a autoridade de sua própria representação.[4] Bastante influenciada pelo *hip-hop*, a literatura marginal/periférica é um movimento contra-hegemônico que tem um objetivo político e acredita poder usar a cultura como arma para mudar a realidade social de uma comunidade historicamente marginalizada.

Para tanto, a primeira condição é desenvolver uma consciência crítica a respeito do espaço periférico em si e na sua relação com a cidade como um todo. Consistindo-se num canal de transmissão de conhecimento e de esclarecimento, a cultura *hip-hop* exerce uma função catalisadora para uma coletividade jovem que antes se via isolada e diminuída pela exploração capitalista e agora busca mudanças para si e para sua comunidade. Conforme afirma Milton Santos:

> Junto à busca da sobrevivência, vemos produzir-se, na base da sociedade, um pragmatismo mesclado com a emoção, a partir dos lugares e das pessoas juntos. Esse é, também, um modo de insurreição em relação à globalização, com a descoberta de que, *a despeito de sermos o que somos, podemos também desejar ser outra coisa. Nisso o papel do lugar é determinante*. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo (SANTOS, 2001, p. 114, grifo nosso).

---

[2] Em que se lê: "Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca! Cala a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta, e na moral agora agente escreve."

[3] Escrito por ocasião da Semana de Arte Moderna da Periferia, realizada pela Cooperifa em 2007.

[4] Nos termos em que Hanna Pitkin (1967) considera como base nos sistemas de representação contemporânea, ou seja, a *representação substantiva*, com ênfase nos interesses do representado. Isto é, a representação, nesse caso, compreende o *agir por*, *agir em nome de* supondo que o representante age em nome dos interesses e pelo bem dos outros, e, imbuído dessa responsabilidade, estaria comprometido com as ideias e anseios dos representados.

Assim falar a partir de um espaço geograficamente localizado na periferia, com todas as suas implicações, exige reavaliar seu percurso, desde a chegada dos antepassados (quer sejam migrantes nordestinos ou africanos escravizados), descobrir-se como sujeito dotado de potência para estar no mundo e transformá-lo. Ao impulsionar isso nas cidades, o *hip-hop* se tornou combustível para a explosão criativa dos jovens da periferia que buscam satisfazer seus anseios de liberdade e justiça. Esse movimento tornou possível abrir fissuras na barreira que sitiava a periferia em relação ao centro da cidade.[5] A informação e o conhecimento recebidos com o *hip-hop*, mesmo que de forma fragmentada, permitem ao sujeito periférico escapar ao determinismo social e vislumbrar outros mundos e outras realidades possíveis para a periferia. A compreensão de si mesmos como parte de uma história em processo e o desenvolvimento da capacidade de uma visão crítica mais elaborada sobre a situação social, tal como dados pela literatura, são essenciais para essa tomada de consciência. É preciso "resistir para poder pensar o futuro" e ter a existência como "produtora de sua própria pedagogia" (SANTOS, 2001, p. 116).

Se para alguns a contemporaneidade é sinônimo de hiperindividualização, na periferia, o *hip-hop* oferece o contrário. Mesmo quando falta a família, na ausência da figura paterna ou materna, os manos e a "quebrada" tornam-se os elementos garantidores de vínculos afetivos que atuam na formação do caráter. Um caráter feito de vontade. Vontade de mudar o local em que se vive, vontade de melhorar a vida dos seus iguais, vontade de combater as injustiças cometidas contra os pobres, pretos, periféricos. O ritmo do *hip-hop* é a metáfora para o movimento que impulsiona a mudança.

Ana Lúcia Silva Souza (2011, p. 30) afirma que "participar de um movimento como o *hip-hop*, que tem como cerne a questão da resistência e da transformação, é fundamental para que se possam escrever outras histórias". Por meio de seus diferentes elementos e suas manifestações artísticas sempre em ebulição, o *hip-hop*, configura-se na ferramenta que os jovens da periferia encontram para se afirmar, intervir e inscrever-se na cidade. Enquanto o *graffíti* o faz na materialidade dos muros e paredes, a literatura o faz nas consciências, por meio do imaginário.

No percurso desta tese, procurei mapear a contribuição do *hip-hop* para a literatura marginal/periférica. Primeiramente, procurei conceituar o que se entende quando se fala em literatura marginal/periférica, bem como introduzir informações sobre a chegada do

---

[5] Não que não tivessem acesso ao centro, por mais distante que fosse, mas porque a circulação por esse centro não lhes é franqueada.

hip-hop ao Brasil e as transformações por ele operadas como catalisador de uma identidade coletiva. Por meio do *hip-hop*, os jovens da periferia, pretos e pobres, antes marginalizados e isolados pelo sistema de exploração capitalista, adquirem consciência crítica sobre seus direitos e sobre o que está por trás da experiência de viver nesse território periférico. Passam, então, a reconhecer suas potencialidades e a agir no mundo imbuídos de uma noção de pertencimento. Por meio da noção de que "periferia é periferia em qualquer lugar", e que a periferia é uma só ("somos todos um"), cria-se uma rede de conexões que extrapola os limites da margem, ultrapassa os limites do centro e conecta os cidadãos em torno de um ideal comum, que afeta a cidade como um todo: o combate às injustiças, a reivindicação de direitos e a motivação de transformar a periferia em um lugar melhor para seus moradores.

Assim, literatura marginal/periférica e o *hip-hop* têm em comum o protagonismo de sujeitos aos quais, até então, o direito a voz era negado. Historicamente, na esfera política, a representação desses sujeitos era (e ainda é) quase nula. Da mesma forma, na esfera cultural, ela também era bastante limitada e distorcida, atrelada à ocupação de espaços subalternos e associada a estereótipos preconceituosos. Assim, assumir o lugar de fala e poder falar de suas experiências torna-se um ato revolucionário para esses cidadãos (a revolução através das palavras, à qual alude Ferréz). O questionamento às representações distorcidas, o reconhecimento, a construção de uma nova identidade por meio da literatura e o empoderamento que está envolvido nessa operação são vitais para ampliar as possibilidades de participação dos sujeitos nas instâncias de decisão. Alcançar isso passa por um processo de educação não formal, que também é prevista pelo *hip-hop* em seus princípios organizacionais. Não só por meio das letras de *rap*, mas também por meio das posses e outras instâncias de interação, os participantes são instruídos e orientados a adquirir conhecimento crítico e a combater as forças opressivas que os alienam.

Em seguida, busquei situar as tensões que perpassam o espaço periférico e seus sujeitos, bem como identificar a singularidade desse olhar que vê a periferia a partir de dentro. Apresentei pontos que são norteadores dessa produção e alguns dos problemas que costumam ser tematizados e estetizados nas obras marginais/periféricas. Fiz isso tomando inicialmente o *rap* como parâmetro, pois é a partir do que observamos nas letras que estendemos nossas análises aos demais gêneros analisados nos capítulos posteriores. Problemas como o racismo, a violência, a desigualdade social e o desrespeito aos direitos mais básicos, mas também a união e a vontade de mudança são recorrentes nesses textos.

No entanto, apesar de desenvolvidos com maior complexidade nos textos em prosa, é preciso reconhecer que é nas letras de *rap* que esses problemas são trabalhados de forma mais pungente.

Avançando nas análises dos textos literários, mostrei como essa produção gira em torno de uma noção de coletividade, que perpassa as diversas instâncias de criação, desde a interação e articulação entre autores e seu público à expressão poética de uma voz plural. Esse papel do autor como porta-voz de uma coletividade pobre e preta, está fortemente associado a um projeto de resgate da autoestima dessa população, para promover seu empoderamento. O que vale aqui não é o sucesso do escritor, mas o progresso a olhos vistos de sua comunidade, da qual ele é participante ativo. Essa renovação do imaginário coletivo que subsidia uma mudança de atitude passa pela necessidade de reconstruir suas memórias recuperando as informações apagadas pelos silêncios da história. Daí a forte presença de africanismos e o recurso à ancestralidade em grande parte dos poemas marginais/periféricos.

Apesar da associação direta que se costuma fazer entre o *rap* e a poesia, arrisco aqui dizer que, pelo menos em relação à literatura marginal/periférica, os textos em prosa estão mais próximos do *rap* que os poemas. Isso porque, nos poemas, percebe-se uma influência/interferência ainda muito grande dos fazeres poéticos tradicionais. Na poesia, com exceções, as referências ainda parecem ser os poetas canônicos (mesmo que sejam os cânones da literatura afro-brasileira), por mais que os temas e a perspectiva sejam distintos. Talvez porque a poesia sempre foi um gênero dado a experimentos formais e hoje haja pouca margem para inovações. Já nos textos em prosa, os personagens parecem ter saído diretamente das letras de *rap*. Aparentemente conformados às formas do romance tradicional, uma análise mais detida revela uma gama de características peculiares dessa literatura, como se viu no capítulo cinco. Além disso, o ritmo, a dicção, os relatos, os espaços, as tensões etc., tanto nos contos quando nos romances, remetem o leitor constantemente para o universo do *hip-hop*.

É impossível dar conta, nos limites de uma tese, de toda a potência expressiva que a literatura marginal/periférica representa. Ainda dentro do recorte que aqui me propus a fazer, relacionado ao *hip-hop*, não é possível reduzir tudo o que essa produção comporta a alguns poucos capítulos e seções. Tentei focar aqui nos textos mais representativos das características que pretendia destacar. Optei por apontar os caminhos mais que percorrê-

los. Dessa forma, quem tiver oportunidade de, a partir desta tese, ler os textos literários, encontrará por sua conta outros elementos que reforçam o que tentei demonstrar aqui.

Fazendo uma pequena digressão nesta conclusão – mas ainda totalmente fiel à potência que a intertextualidade representa no que se refere a essa literatura –, lembro que na dedicatória que insere no livro *Manual prático do ódio*, Ferréz (2003) diz: “Aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a terceira lâmina, o *Manual prático do ódio* está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus”.

Ao apresentar seu terceiro livro como a “terceira lâmina”, Ferréz faz uso da noção da literatura como arma para mudar o mundo, comum entre os autores da literatura marginal/periférica – e mesmo entre os *rappers,* que também fazem a mesma associação em relação ao lápis com que escrevem suas letras[6] ou ao microfone com o qual declamam em público. Se é possível fazer uma leitura intertextual aqui, é interessante notar que “A terceira lâmina” é também o título do terceiro álbum de Zé Ramalho, que traz uma música de mesmo nome que diz:

> *É aquela que fere*
> Que virá mais tranquila
> Com a fome do povo
> Com pedaços da vida
> Como a dura semente
> Que se prende no fogo
> De toda multidão
> Acho *bem mais*
> *Do que pedras na mão*...
>
> Dos que vivem calados
> Pendurados no tempo
> Esquecendo os momentos
> Na fundura do poço
> Na garganta do fosso
> Na voz de um cantador... [...]

A terceira lâmina é aquela que fere “bem mais do que pedras na mão”. É uma abstração que pode ser interpretada num sentido metalinguístico, assim como o poema de João Cabral de Melo Neto, “Uma faca só lâmina” (1994).[7] Observo que, no mesmo álbum de Zé Ramalho, há também uma música intitulada “Filho de Ícaro”, que por meio de um discurso injuntivo instiga a resistência e a busca por liberdade:

---

[6] Como no “Capítulo 4 Versículo 3” dos Racionais MC’s: “Meu estilo é pesado e faz tremer o chão / Minha palavra vale um tiro... eu tenho muita munição”.

[7] “Quando aquele que os sofre / trabalha com palavras, / são úteis o relógio, / a bala e, mais, a faca. [...] / Pois somente essa faca / dará a tal operário / olhos mais frescos para / o seu vocabulário”.

> Desamarrem os laços
> *Façam coisas pela liberdade*
> *Digam versos pela resistência*
> Pelos caminhos das aventuras
> As alturas merecem todas as asas
> Homens de plumas
> Antes do sol derreter
> As unhas desse meu pássaro
> Pulem os muros
> Fogos e clarões na cidade
> Anunciando que o sonho não morreu [...]

Essa letra faz alusão ao mito de Ícaro. Na mitologia grega, Ícaro era filho de Dédalo, conhecido pela engenhosidade e criatividade. Dédalo foi responsável pela criação do Labirinto, no qual o rei Minos aprisionou o Minotauro. Mais tarde, Dédalo foi punido pelo rei Minos por ter ajudado a filha do rei a fugir com um amante. Assim, Minos prendeu Dédalo e seu filho Ícaro no Labirinto. Sabendo que este era intransponível, Dédalo construiu asas artificiais com penas de gaivota colando-as com cera de abelhas, de forma que ele e seu filho conseguiram ganhar a liberdade voando. No entanto, apesar de ter alertado o filho para que este não voasse muito perto do Sol, visto que o calor derreteria a cera das asas, este não ouviu os conselhos do pai e voou próximo ao sol, caindo em seguida no mar Egeu. Da forma como colocado por Zé Ramalho, o mito ilumina a entrada o livro de Ferréz. Na capa de *Manual prático do ódio*, vemos um menino negro com asas de feitas de pena, tais quais as de Ícaro, asas que, se bem usadas, poderiam garantir-lhe a liberdade.[8] O menino, assim, torna-se uma alegoria do que buscam todos os personagens do livro: as asas que os libertem do labirinto da vida tomada pelas drogas e pelo crime. Dédalo, por sua vez, cola-se à figura do próprio escritor, que dá asas aos seus personagens.

[8] A imagem das assas também é usada por Ferréz na logomarca da sua grife de roupas produzidas por moradores da periferia, a 1daSul.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003, p. 55-63. (Coleção Espírito Crítico)

ALMEIDA, Renato Souza de. Cultura de periferia na periferia. *Le Monde Diplomatique* – Brasil, 2 ago. 2011.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart de. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar*? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARAUJO, Maria do Socorro Brito. *Nas quebradas da voz*: o lugar e a mãe na crônica poética do rap. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BALBINO, Jéssica. *Traficando conhecimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção Tramas Urbanas)

BALBINO, Jéssica. *As vozes femininas na literatura marginal*. S.l., 2014. Artigo no prelo. Gentilmente enviado pela autora por meio da rede social Facebook.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da manhã*. Edição crítica. Coordenação de Giulia Lanciani. Madrid: ALLCA XX, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1982 [1977].

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 14, n. 31, p. 214-237, set./dez. 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/sociologias/article/view/34919/22566>.

BÉTHUNE, Christian. Le hip hop: une expression mineure. *Volume!* La revue des musiques populaires, v. 8, n. 2, p. 161-185, 2011. Disponível em: <https://volume.revues.org/2728>. Acesso em: 19 set. 2016.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários,* Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/article/viewFile/2577/2207>. Acesso em: 27 ago. 2016.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan./jun. 2007.

BRASIL é o 8º país com mais suicídios no mundo, aponta relatório da OMS. *G1*, São Paulo, 4 set. 2014. On-line. Disponível em: < http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2014/09/brasil-e-o-8-pais-com-mais-suicidios-no-mundo-aponta-relatorio-da-oms.html>. Acesso em: 14 out. 2016.

BRUM, Eliane. Os novos antropófagos: artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna. *Época*, São Paulo, n. 487, set. 2007. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79089-6014-487,00.htm>. Acesso em: 14 out. 2016.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUZO, Alessandro. *Hip-hop*: dentro do movimento. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção Tramas Urbanas)

BUZO, Alessandro. *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2007, v. 1.

BUZO, Alessandro. *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2008, v. 2.

BUZO, Alessandro. *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2009, v. 3.

BUZO, Alessandro. *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2010, v. 4.

BUZO, Alessandro. *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Suburbano Convicto, 2011, v. 5.

BUZO, Alessandro. *Do conto à poesia*. São Paulo: Ponteio, 2011.

BUZO, Alessandro. *Poetas do Sarau Suburbano*. São Paulo: Ponteio, 2011, v. 1.

BUZO, Alessandro. *Poetas do Sarau Suburbano*. Rio de Janeiro: Edicon, 2013, v. 2.

BUZO, Alessandro. *Poetas do Sarau Suburbano*. Rio de Janeiro: Edicon, 2015, v. 3.

BUZO, Alessandro. *Poetas do Sarau Suburbano*. Rio de Janeiro: Edicon, 2016, v. 4.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: ______. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades , [1988] 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manoela Galhardo. 2. ed. Algés: Difel, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Entrevista. Por Paulo Donizetti de Souza. *Rede Brasil atual*. 29 março 2012. Disponível em: <http://goo.gl/wkFvd>.

CRIOLO. *Ainda há tempo*. São Paulo: SkyBlue Music, 2006. Faixa: Ainda há tempo.

CRIOLO. *Às quatro da manhã*. São Paulo, [s.d.]. Single.

CRIOLO. *Cálice*. São Paulo, [s.d.]. Single.

CRIOLO. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011. Compact disc. Faixa: Sucrilhos.

CRUZ, Márcia Maria da; KIMO, Paula de Souza. Interações comunicativas entre moradores de favelas mediadas no ciberespaço: um estudo de caso sobre o projeto Ocupar Espaços. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE COMUNICAÇÃO E POLÍTICA. 1., Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 2006. *Anais*... Rio de Janeiro: Compolítica, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. p. 11-32.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010, p. 40-64.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, 2005. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2602.pdf>. Acesso em: 10 maio 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux*. Capitalisme et schizophrénie. Paris: Minuit, 1980. (Collection Critique)

DELEUZE, Gilles. O que é uma literatura menor? In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DINHA. *De passagem mas não a passeio*. São Paulo: Global, 2008. (Coleção Literatura Periférica)

DINHA. *Onde escondemos o ouro*. São Paulo: Me Parió Revolução, 2013.

DUTRA, Juliana Noronha. *Rap*: identidade local e resistência global. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

EBLE, Laeticia Jensen. "Escrevendo sua história com neon": representação literária das prostitutas na contemporaneidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 5., 4-6 ago. 2011, Universidade de Brasília, Brasília. *Anais*... Brasília: UnB, 2011. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/02/laeticia_jensen.pdf>. Acesso em: 25 out. 2016.

EBLE, Laeticia Jensen. (Auto)biografias urbanas: percursos possíveis pela literatura marginal. *Iberic@l*, Paris, v. 1, p. 27-36, 2012.

EBLE, Laeticia Jensen. A literatura brasileira e a permanência do cânone na academia. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 17, p. 142-153, ago./dez. 2014. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/07/OBS17_BOOK-PDF-final.pdf>. Acesso em: 17 out. 2016.

EMICIDA. *Emicidio*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Mixtape. Faixas: Cê lá faz ideia, I love quebrada, Emicídio, Então toma!, Rua Augusta.

EMICIDA. *Dedo na ferida*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Single, documento sonoro.

EMICIDA. Identidade secreta. Entrevista a Tiago Agostini. *Rolling Stone*, n. 56, maio 2011. Disponível em: <http://rollingstone.com.br/edicao/56/identidade-secreta>.

EMICIDA. *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009. Mixtape. Faixa: Vai ser rimando.

EMICIDA. *Sua mina ouve meu rep tamém*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010. Faixa: Vacilão.

ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 35-51, jul./dez. 2004. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2403.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2011

FELINTO, Marilene. Crítica sobre sobre o livro “Uma certa felicidade” de Sonia Coutinho, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 24 set. 1994. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/motivo/>. Acesso em: 10 maio 2013.

FELTRAN, Gabriel de Santis. *Desvelar a politica na periferia*: historias de movimentos sociais em São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.

FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

FERRÉZ. Sobreviver em São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 jan. 2004, caderno Opinião. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2401200410.htm>.

FERRÉZ. (Org.). *Literatura marginal*: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Objetiva, 2005b.

FERRÉZ. Sua alma caminha em liberdade. *Blog Ferréz*. 9 jul. 2005c. Disponível em: <http://ferrez.blogspot.com.br/2005/07/sua-alma-caminha-em-liberdade.html>.

FERRÉZ. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

FERRÉZ. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Literatura Marginal; Selo Povo, 2009.

FERRÉZ. Entrevista. Por Ingrid Hapke. *Fórum de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ; Torre, dez. 2010. Disponível em: <http://www.forumlitbras.letras.ufrj.br/joomla/PDF/PDF4ed/ferrez.pdf>.

FERRÉZ; MAIO, Alexandre de. *Desterro*. São Paulo: Anadarco, 2012.

FERRÉZ. *Os ricos também morrem*. Rio de Janeiro: Planeta, 2015.

FLORA MATOS. *Tem quem queira*. 2010. Single.

FLORES, Joaquin Herrera. Direitos humanos, interculturalidade e racionalidade de resistência. *Sequência*, Florianópolis, v. 23, n. 44, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15330/13921>.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: FRANÇA et al. (Org.). *Imagens do Brasil*: modos de ver, modos de conviver. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FRASER, Nancy. Recognition or redistribution? A critical reading of Iris Young's Justice and the politics of difference. *Journal of political philosophy*, v. 3, n. 2, p. 166-80, 1995.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. Disponível em: <https://goo.gl/DTZBN4>. Acesso em: 18 out. 2016.

GADOTTI, Moacir. Educação popular, educação social, educação comunitária: conceitos e práticas diversas, cimentadas por uma causa comum. *Revista Diálogos*, Brasília, v. 18, n. 1, dez. 2012. Trabalho apresentado no IV Congresso Internacional de Pedagogia Social: Domínio Epistemológico, julho 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOFFMAN, E. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não formal e o educador social*. Atuação no desenvolvimento de projetos sociais. São Paulo: Cortez, 2010.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não formal no campo das artes*. São Paulo: Cortez, 2015.

GÓIS, Edma Cristina Alencar de. *Cartografias dissonantes*: corporalidades femininas em narrativas brasileiras contemporâneas. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

GOG. *A rima denuncia*. São Paulo: Global, 2010.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. [s.d.] Democracia racial. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Democracia%20racial.pdf>.

GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. Depois da democracia racial. *Tempo social*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 269-287, nov. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a14v18n2.pdf>.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

GUIMARÃES, César. A imagem e o mundo singular da comunidade. In: FRANÇA et al. (Org.). *Imagens do Brasil*: modos de ver, modos de conviver. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GUIMARÃES, Valéria. Os dramas da cidade nos jornais de São Paulo na passagem para o século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 323-349, 2007.

HAESBEAERT, Rogério. Diásporas e migrantes: da transterritorialidade à contenção dos novos muros. *Humanidades*, Brasília, n. 59, 2012. No prelo.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Ed. atual. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

HARVEY, David. Alternativas ao neoliberalismo e o Direito à Cidade. Conferência inaugural. In: FÓRUM SOCIAL MUNDIAL. Seminário "Lutas pela reforma urbana: o direito à cidade como alternativa ao neoliberalismo". Belém, 29 jan. 2009. Publicado em: *Novos Cadernos NAEA*, v. 12, n. 2, p. 269-274, dez. 2009. Disponível em: <http://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewFile/327/513>. Acesso em: 2 out. 2016.

HERSCHMANN, Micael (Org.). *Abalando os anos 90*. Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Literatura marginal*. Rio de Janeiro: [s.d.]. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=638&cat=3>. Acesso em: 14 ago. 2011.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento*: a gramática moral dos conflitos sociais. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HOSSNE, Andrea Saad. *Literatura marginal*: tradição. (Entrevista para o programa "O mundo da literatura", do SESCTV. Direção de Ricardo Soares. [S.l.]: SESCTV, 2003. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LYm3vdrI9g8>. Acesso em: 30 ago. 2011.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Perfil dos migrantes em São Paulo*. Comunicado, Brasília, n. 115, 6 out. 2011. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/comunicado/111006_comunicadoipea115.pdf>. Acesso em: 19 maio 2012.

ITAÚ CULTURAL. Assemblage. (Verbete). In: ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo, s.d.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. 9. ed. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963. (Edição Popular).

KEHL, Maria Rita. *As fratrias órfãs*. São Paulo, 1999. Mimeografado. Disponível em: <http://racismoambiental.net.br/wp-content/upLoads/2012/06/91778420-As-Fratrias-Orfas-KEHL.pdf>.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450371360.pdf>. Acesso em: 17 out. 2016.

LAGNADO, Lisette. Pequena e grande memória (sobre o trabalho de Rosângela Rennó). Texto apresentado no folder da exposição no Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/05/lisette-lagnado.pdf>. Acesso em: 19 out. 2016.

LEHNEN, Leila. Literatura e direitos humanos na obra de Sacolinha. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 49, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n49/2316-4018-elbc-49-00079.pdf>. Acesso em: 19 out. 2016.

LEITE, Antônio Eleilson. “Nada como um dia após o outro”. *Outras palavras*, 17 março 2013a. Disponível em: <http://www.outraspalavras.net/2013/03/17/nada-como-um-dia-apos-o-outro/>.

LEITE, Antônio Eleilson. Periferia: “mesmo céu, mesmo CEP, no lado sul do mapa”? *Outras palavras*, 25 março 2013b. Disponível em: <http://www.outraspalavras.net/2013/03/25/periferia-mesmo-ceu-mesm-cep-no-lado-sul-do-mapa/>.

LEITE, Antônio Eleilson. O legado simbólico do rap “Da ponte pra cá”. *Outras palavras*, 28 março 2013c. Disponível em: <http://www.outraspalavras.net/2013/03/28/o-legado-simbolico-do-rap-da-ponte-pra-ca/>.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

LUCENA, Bruna Paiva de. *Espaços em disputa*: o cordel e o campo literário brasileiro. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MOASSAB, Andreia. *Brasil periferia*: a comunicação insurgente do hip-hop. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *“Literatura marginal”*: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *É tudo nosso*! Produção cultural na periferia paulistana. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Érica Peçanha et al. *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do. Dos excluídos necessários aos excluídos desnecessários. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua*: nômades, excluídos e viradores. Rio de Janeiro: Garamond, 2000. p. 56-83.

NEGA GIZZA. *Na humildade*. Rio de Janeiro: Zâmbia/Dum Dum Records, 2002.

OGI. *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: Ponto4 Digital, 2011.

OITICICA, Helio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Rio de Janeiro, 1968. Manuscrito. Disponível em: < http://goo.gl/4aomKq> .

OITICICA, Helio. *Os "Bólides" e o sistema espacial*. Rio de Janeiro, 8 jun. 1964. Manuscrito. Disponível em: < http://goo.gl/4aomKq> .

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18, p. 28-47, maio/out. 2012. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/resafe/article/view/7029/5554>.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade*: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Popular, 2007.

PARADISO, Silvio Ruiz; GONÇALEZ, Deyse Natali. O 'tambor' como símbolo metonímico da identidade afro-brasileira, na poesia de Oliveira Silveira. *Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, v.19, n. 2, p. 327-346, jul./dez. 2014.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. Algumas especificidades da leitura literária. In: PAIVA, Aparecida et al. (Org.). *Leituras literárias*: discursos transitivos. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2008. (Coleção Literatura e Educação)

PECQUEUX, Anthony. *Voix du rap*: essai de sociologie de l'action musicale. Paris: L'Harmattan, 2007.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época*: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POLIS – INSTITUTO DE ESTUDOS, FORMAÇÃO E ASSESSORIA EM POLÍTICAS SOCIAIS. *Juventude e integração sul-americana*: diálogos para construir a democracia regional. Informe dos Grupos Focais do Brasil. São Paulo, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>.

RACIONAIS MC's. Vivão e vivendo. In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

RACIONAIS MCs. *Nada como um dia após o outro*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Faixa: Negro drama.

RACIONAIS MCs. *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. Faixa: Fim de semana no parque.

RAFFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REYES, Alejandro. *Vozes dos porões*: a literatura periférica/marginal do Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013. (Coleção Tramas Urbanas)

RENA, Alemar. Da margem à multidão:a centralidade e o êxodo dos pobres. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 49, p. 105-125, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n49/2316-4018-elbc-49-00105.pdf>. Acesso em: 17 out. 2016.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. *O movimento hip hop como gerador de urbanidade*: um estudo de caso sobre gestão urbana em Campinas. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006.

RICHARD, Big. *Hip-hop*: consciência e atitude. São Paulo: Livro Pronto, 2005.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Tradução de Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. Desafio ao malandro. Entrevista a Eliane Brum. *Revista Época*, n. 487, 17 jul. 2007a. On-line. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR79130-5856,00.html>. Acesso em: 13 out. 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a "dialética da marginalidade". *Letras*, Santa Maria, n. 32, 2007b. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12118/7520>. Acesso em: 13 out. 2016.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 47-61, 2003. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2181>. Acesso em: 17 out. 2016.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no Hip-Hop. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). *Abalando os anos 90*. Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RUFFATO, Luiz. Leia a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Cultura, 8 out. 2013. On-line. Disponível em: <https://goo.gl/iQA28w>. Acesso em: 21 set. 2016.

SACOLINHA. *85 letras e um disparo*. São Paulo: Global, 2007. (Coleção Literatura Periférica)

SACOLINHA. *Graduado em marginalidade*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

SACOLINHA. *Estação terminal*. São Paulo: Nankin, 2010.

SACOLINHA. *Como a água do rio*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

SACOLINHA. *Brechó, Meia-Noite e Fantasia*. São Paulo: Patuá, 2016.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALLES, Écio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. (Coleção Tramas Urbanas)

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, p. 127-141, 2008.

SCOTT, James C. Exploração normal, resistência normal. *Revista brasileira de ciência política*, Brasília, n. 5, p. 217-243, jan./jul. 2011.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*: o pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. Deleuze et les minorités: quelle “politique”?, *Cités*, Paris, n. 40, p. 39-57, 2009. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-cites-2009-4-page-39.htm>.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. Pour une littérature mineure: un cas d’analyse pour une théorie des normes chez Deleuze. In: SEMINAIRE LA PHILOSOPHIE AU SENS LARGE (groupe d’étude animé par Pierre Macherey), Paris, 12 mar. 2003. Disponível em: <http://goo.gl/bFC5kw>.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo*: música etnicidade e experiência urbana. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, Mário Augusto Medeiros. (2011). *A descoberta do insólito*: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). Tese (Doutorado) – Departamento de

Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989.

SOUZA, Elizandra. *Águas da cabaça*. São Paulo: Edição do Autor, 2012.

SOUZA, Elizandra (2006). Sou seu HIV. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio (Org.). *Cadernos Negros* – Poemas brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2006, v. 29.

SOUZA, Elizandra. A bola vai, a vida vem... In: BUZO, Alessandro. *Pelas periferias do Brasil*. Rio de Janeiro: Edicon, 2010, v. 4.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar*? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. *Sala preta*, v. 4, n. 1, 2004. Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/68/66>.

TEIXEIRA, Milton de Mendonça. *Resumo histórico de Ipanema*. Rio de Janeiro, 2010. On-line. Disponível em: <http://www.sindegtur.org.br/2010/arquivos/ipanema.pdf>. Acesso em: 10 out. 2016.

TENNINA, Lucía. *¡Cuidado con los poetas!* Resignificaciones, representaciones y resistencias de la literatura contemporánea de la periferia de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2011.

TENNINA, Lucía. Las tácticas de la Semana de Arte Moderna de la Periferia y del Manifiesto de Antropofagia Periférica. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, p. 81-94, jan./ jun. 2013. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/Ipotesi_17.1-CAP08.pdf>. Acesso em: 8 out. 2016.

TENNINA, Lucía. *Literaturas del margen/literaturas al margen.* Luchas y legitimaciones en el campo literario brasileño a partir de un estudio de las manifestaciones literarias de la periferia de São Paulo desde fines de los años noventa hasta la actualidad. Tese (Doutorado em Letras) – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

TENNINA, Lucía. Ferréz: más allá del documentalismo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 50, 2017. No prelo.

TORRES, Haroldo da Gama et al. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17 n. 47, jan./abr. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000100006&script=sci_arttext>. Acesso em: 19 maio 2012.

TOURAINE, Alain. *Um novo paradigma*: para compreender o mundo de hoje. Tradução de Gentil Avelino Titton. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

TRINDADE, Zinho. *Tarja preta*. São Paulo: Maloqueirista, 2010.

TUTU, Desmond. *Croire: i*nspirations et paroles de Desmond Tutu. Paris: Acropole Belfond, 2007.

VARELA, Angela. Os bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *ARS*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n17/a04v9n17.pdf>.

VARELA, Angela. *Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-30102009-172944/pt-br.php>.

VAZ, Sérgio. *Colecionador de pedras*. 2. ed. São Paulo: Global, 2007. (Coleção Literatura Periférica).

VAZ, Sérgio. *Cooperifa* – Antropofagia periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. (Coleção Tramas urbanas).

VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia.* São Paulo: Global, 2011. (Coleção Literatura Periférica)

VAZ, Sérgio *Entrevista para o blog Literatura Marginal*. Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://literaturaperiferia.blogspot.com.br/>. Acesso em: 25 nov. 2015.

VAZ, Sérgio. *Flores de alvenaria.* São Paulo: Global, 2016. (Coleção Literatura Periférica)

VELASCO, Nina. A série Vulgo de Rosângela Rennó: fotografia, documento e estética. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 3., 23 a 25 maio 2007, Salvador, BA. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NinaVelasco.pdf>.

VIGNA, Elvira. Paiol Literário. *Jornal Rascunho*, Curitiba, n. 165, 2014. Disponível em: <http://rascunho.com.br/elvira-vigna/>. Acesso em: 17 out. 2016.

WACQUANT, Loïc. Projetando o confinamento urbano no século XXI. In: SCISLESKI, Andrea; GUARESCHI, Neuza (Org.). *Juventude, marginalidade social e direitos humanos*: da psicologia às políticas públicas. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2015. p. 19-39.

WEISSMANN, Dirk. De Kafka à la théorie postcoloniale: l'invention de la "littérature mineure". In: SCWERTER, Stephanie; DICK, Jennifer K. (Dir.). *Traduire, transmettre ou trahir*: réflexions sur la traduction en sciences humaines. Éditionas de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/Pz2N7x>. Acesso em: 19 set. 2016.

WALTER, Roland. Encruzilhadas afro-diaspóricas: poéticas-políticas de identidade em Dany Laferrière e Marlene Nourbese Philip. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 3., Ilhéus, 9-11 out. 2007. *Anais*... Ilhéus: Anpoll, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/ROLAND%20WALTER.pdf>. Acesso em: 10 out. 2015.

WELLER, Wivian. *Minha voz é tudo que eu tenho*: manifestações juvenis em Berlim e São Paulo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

YAKINI, Michel. Sentimento. In: RAMOS, Lid's et al. *Primeiras prosas.* São Paulo: Coletivo Cultural Sarau do Ademar, 2011.

YAKINI, Michel. Sertón-Periferia: cordel y rima matuta por los bordes de Sampa. *No Retornable*, Buenos Aires, n. 11, abr. 2012a.

YAKINI, Michel. *Acorde um verso*. São Paulo: Edição do Autor, 2012b.

YOUNG, Iris Marion. Categorias desajustadas: uma crítica à teoria dual de sistemas de Nancy Fraser. *Revista brasileira de ciência política*, Brasília, n. 2, p. 193-214, jul.-dez. 2009.

YOUNG, Iris Marion. *La justicia y la politica de la diferencia*. Madri: Cátedra, 2000.

YOUNG, Iris Marion. Categorias desajustadas: uma crítica à teoria dual de sistemas de Nancy Fraser. *Revista brasileira de ciência política*, Brasília, n. 2, p. 193-214, jul.-dez. 2009.

ZILBERMAN, Regina. Sim, a literatura educa. In: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e pedagogia*: ponto & contraponto. São Paulo: Global, 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, p. 31-49, 2008.

BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 14, n. 31, p. 214-237, set./dez. 2012.

BENEVENUTO, Silvana José. *A escrita como arma*: uma análise do pensamento social na Literatura Marginal. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2010.

BORGES FILHO, Ozíris. Bakhtin e o cronotopo: uma análise crítica. *Intertexto*, Uberaba, v. 4, n. 2, jul./dez. 2011.

BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Gláucia Renate. Diáspora, espaço e literatura: alguns caminhos teóricos. *Revista Trama*, Marechal Cândido Rondon, v. 10, n. 19, p. 37-47, 1º/2014.

BRANDÃO, Luis Alberto. Tensões do espaço literário. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 193-203, set./dez. 2012.

CANCLINI, Néstor García. Quién habla y em qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 15-37, jan./jun. 2003.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Política e produção de subjetividade: música e literatura. *Gragoatá*, Niterói, n. 31, p. 225-241, 2º/2011.

COSTA, Vilma. Vozes do cotidiano na literatura contemporânea: *Capão pecado*, de Ferréz, e outras transgressões. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE LETRAS E ARTES, 2., 13-15 out. 2004. *Anais*... Campos dos Goytacases: Essentia Editora, 2004.

CRUZ, Adélcio de Sousa Cruz. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Poéticas da precariedade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 41, p. 33-46, jan./jun. 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 87-110, jan./jun. 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

DIAS, Ângela Maria. A estratégia da revolta: literatura marginal e construção de identidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 27, p. 11-21, 2006.

DUTRA, Juliana Noronha. Rap: identidade local e resistência global. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2007.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip-hop*: cultura e política no contexto paulistano. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FERNANDES, Bernardo Mançano. Movimentos socioterritoriais e movimentos socioespaciais: contribuição teórica para uma leitura geográfica dos movimentos sociais. *Revista Nera*, Presidente Prudente, ano 8, n. 6, p. 24-34, jan./jun. 2005.

FERRÉZ. Literatura marginal. Entrevista a Rodrigo Casarin. *Canto dos Livros*, São Paulo, 27 jul. 2011. On-line.

GARCIA, Walter. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 221-235, 2011.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras*, Porto Alegre, n. 3, 2008.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Milão, n. 2, p. 199-221, 2012.

GOHN, Maria da Gloria. Educação não-formal, educador(a) social e projetos sociais de inclusão social. *Meta: Avaliação*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 28-43, jan./abr. 2009.

GOHN, Maria da Gloria. *Não-fronteiras*: universos da educação não-formal . São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. Das margens, contranarrativas: um olhar a partir dos subúrbios do mundo. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 13-19, jul./dez. 2011.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. A globalização e as novas identidades: o exemplo do rap. *Perspectivas*, São Paulo, v. 31, p. 169-186, jan./jun. 2007.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 20-26 mar. 2005, São Paulo. *Anais*... São Paulo: USP, 2005.

HAESBAERT, Rogério. Precarização, reclusão e "exclusão" territorial. *Tema Livre*, Goiânia, ano 20, v. 2, n. 23, p. 35-52, jul./dez. 2004.

HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. O território em tempos de globalização. *Etc, Espaço, Tempo e Crítica*, Niterói, v. 1, n. 2(4), p. 39-52, 2007.

HAESBAERT, Rogério; MONDARDO, Marcos. Transterritorialidade e antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana. *GEOgraphia cidade*, v. 12, n. 24, p. 19-49, 2010.

HAPKE, Ingrid. La literatura marginal como literatura de testimonio, más allá de lo impresso. *No Retornable*, Buenos Aires, n. 11, abr. 2012. On-line.

HERSCHMANN, Micael. Espetacularização e alta visibilidade: a politização hip-hop no Brasil contemporâneo. In: FREIRE, João; HERSCHMANN, Micael (Org.). *Comunicação, cultura e consumo*: a (des)construção do espetáculo contemporâneo. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005, p. 153-168.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A política do hip-hop nas favelas brasileiras. In: SEMINÁRIO ARTICULAÇÃO LATINO-AMERICANA: Cultura e Política, 1., 1º-2 set. 2008, Brasília. Comunicação oral. Disponível em: <http://www.inesc.org.br/biblioteca/textos/cultura-e-politica>. Acesso em: 23 jul. 2015.

HONNETH, Axel. A textura da justiça: sobre os limites do procedimentalismo contemporâneo. Tradução de Emil A. Sobottka e Joana Cavedon Ripoll. *Civitas*, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 345-368, set./dez. 2009.

INÁCIO, Emerson da Cruz. “Ser um preto tipo A custa caro”: poesia, interculturalidade e etnia. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 53-68, jan./jun. 2008.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Novos estatutos de memória na literatura brasileira contemporânea: os “marginais”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 13-17 jul. 2008, São Paulo. *Anais*... São Paulo: Abralic, 2008.

KELLY, Lauren Leigh. Hip-hop literature: the politics, poetics, and power of hip-hop in the english classroom. *English Journal*, Urbana, v. 102, n. 5, p. 51-56, 2013.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, p. 11-29, 2008.

KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert Moses. Da ordem. Da cidade. Da literatura: personagens à beira do “ruim do mundo”. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 3, p. 593-620, set./dez. 2007.

LEMOS, Maria Tereza Carneiro. A (ad)missão do intelectual: literatura e poder no Brasil. *Fólio – Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 70-86, jan./jun. 2010.

LUCAS, Doglas Cesar; OBERTO, Leonice Cadore. Redistribuição versus reconhecimento: apontamentos sobre o debate entre Nancy Fraser e Axel Honneth. *Direitos Culturais*, Santo Ângelo, v. 5, n. 8, p. 27-40, jan./jun. 2010.

LOURENÇO, Mariane Lemos. Arte, cultura e política: o movimento hip-hop e a constituição dos narradores urbanos. *Psicología para América Latina*, São Paulo, n. 19, p. 1-15, 2010.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o *hip-hop*. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 22, n. 57, p. 63-75, ago. 2002.

MARQUES, Luciana Araujo. *Pacto em Capão Pecado*: Das margens para o centro do texto, do texto para o interior do homem. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MIRANDA, Waldilene Silva. Literatura marginal: representações da linguagem e (re)significação do imaginário coletivo. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA, 5., 24-26 maio 2011, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: UFJF, 2011.

MIRANDA, Waldilene Silva. Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal. *Darandina*, Juiz de fora, v. 4, n. 1, p. 1-18, 2011.

MOSSAB, Andreia. *Brasil periferia*: a comunicação insurgente do hip-hop. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. Hipóteses sobre a nova exclusão social: dos excluídos necessários aos excluídos desnecessários. *Cad. CRH*, Salvador, n. 21, p. 29-47, jul./dez. 1994.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. "É imprescindível que a produção dos escritores da periferia seja reconhecida como literatura". Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 3, p. 215-223, jun. 2010.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e periferia: avisa que alastrou. Entrevista. *Brasil de Fato*, 6 jan. 2014. On-line.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. *Griot* – Revista de Filosofia, Amargosa, v. 4, n. 2, p. 1-19, dez. 2011.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18, p. 62-73, maio/out. 2012.

OLIVEIRA, Cleber José de. A poesia contemporânea do *rap*: entre o eu (individual) e o nós (coletivo). *Terra Roxa e Outras Terras* – Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 23, p 17-31, set. 2012.

OLIVEIRA, Denilson Araujo de. *Territorialidades no mundo globalizado*: outras leituras de cidade a partir da cultura hip-hop na metrópole carioca. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

OLIVEIRA, Leandro Silva de; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 56, p. 101-126, jun. 2013.

OLIVEIRA, Luciano. Os excluídos "existem"? Notas sobre a elaboração de um novo conceito. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 12, n. 33, fev. 1997.

OLIVEIRA, Ana Paula Conceição. *Movimento hip hop*: educação em quatro elementos. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 – Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; PELLIZARO, Tiago. Marginalidade e resistência em *Deus foi almoçar*, de Ferréz. *Antares*, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 21-35, jul./dez. 2014.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; PELLIZARO, Tiago. Alessandro Buzo e o engajamento literário da periferia. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 41, p. 99-118, jan./jun. 2013.

OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. *Aletria*, v. 15, p. 230-244, jan./jun. 2007.

PACHECO, Ana Paula. Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 27-45, jan./jun. 2007.

PARADISO, Silvio Ruiz; GONÇALEZ, Deyse Natali. O ‘tambor’ como símbolo metonímico da identidade afro-brasileira, na poesia de Oliveira Silveira. *Revista Cesumar – Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, v. 19, n. 2, p. 327-346, jul./dez. 2014.

PASINI, Leandro. Mano Brown: poesia e lugar social – Leitura dos seus raps no horizonte da poesia brasileira. *Cultura e Pensamento*, São Paulo, n. 3, dez. 2007.

PAULO, Paula Paiva. Ex-educador da Fundação Casa usa rap e funk para ensinar poesia. *G1*, São Paulo, 10 ago. 2015. On-line.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filología Románica*, Madrid, 19, p. 355-370, 2002.

PENNA, João Camillo. Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 295-306, jul./dez. 2012.

PEREIRA, Prisca Rita Augustoni de Almeida. Poesia, diáspora e migração: quatro vozes femininas. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 161-175, set./dez. 2012.

PHILLIPS, Anne. Da desigualdade à diferença: um caso grave de deslocamento? *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 2, p. 223-240, jul./dez. 2009.

PINHO, Osmundo de Araújo. “Voz ativa”: rap – Notas para leitura de um discurso contra-hegemônico. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 67-92, jul./dez. 2001.

PINTO, Mércia. Rap: gênero popular da pós-modernidade. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 21-25 jun. 2004, Rio de Janeiro. *Anais*... Santiago: IASPM-LA, 2004.

PRYSTON, Angela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 21, p. 43-50, ago. 2003.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. *O movimento hip-hop como gerador de urbanidade*: um estudo de caso sobre gestão urbana em Campinas. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Merina; CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop*: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SACOLINHA. Entrevista com o escritor Ademiro "Sacolinha". Por Eriberto Silva. *Blog do Beto Zulu*, Cambuí, ago. 2015. On-line.

SALGADO, Marcus Rogério. Entre ritmo e poesia: *rap* e literatura oral urbana. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 151-163, 2º/2015.

SALLES, Écio. A narrativa insurgente do hip-hop. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 89-109, jul./dez. 2004.

SANCHES, Pedro Alexandre. Emicida e a polícia: o dedo encontra a ferida. *Farofafá*, São Paulo, 13 maio 2012. Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/05/13/emicida-e-a-policia-o-dedo-encontra-a-ferida/>. Acesso em: 12 jul. 2012.

SANTOS, Milton. O retorno do território. *OSAL: Observatorio Social de América Latina*, Buenos Aires, ano 6, n. 16, 2005.

SANTOS, Renato Emerson dos (Org.). Questões urbanas e racismo. Brasília: ABPN, 2012.

SANTOS, Sales Augusto dos. Os rappers e o "rap consciência": novos agentes e instrumentos na luta anti-racismo no Brasil na década de 1990. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 169-182, jul./dez. 2008.

SANTOS, Sérgio da Silva. Hip-hop e diáspora: reflexões acerca do movimento em Maceió, AL. *Revista Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 244-256, 2015.

SANTOS, Darlan; FUX, Jacques. Poéticas da precariedade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 41, p. 87-98, jan./jun. 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*: multiculturalismo e representação. Tradução de Mário Soares São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Franciele Queiroz da. Crise na literatura: um incômodo marginal? *Mafuá*, Florianópolis, ano 7, n. 11, p. 1-11, 2009.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo*: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, José Carlos Gomes da. Rap, a trilha sonora do gueto: um discurso musical no combate ao racismo, violências e violações aos direitos humanos na periferia. In: COLÓQUIO CULTURAS JOVENS AFRO-BRASIL AMÉRICAS: ENCONTROS E DESENCONTROS, 10-13 abr. 2012, Universidade de São Paulo, São Paulo. Comunicação oral.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Do hip-hop ao sarau Vila Fundão*: jovens, música e poesia na cidade de São Paulo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, n. 2, p. 39-54, 2012.

SILVA, Luciane soares da. Mirando a palavra no rap: por uma visão dissonante do “movimento” hip-hop no Brasil. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SILVA, Rogério de Souza. *Cultura e violência*: autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2006.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem*: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Tese (Doutor em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SILVA, Simone; TENNIN, Lucía. “Literatura marginal” de las regiones suburbanas de la ciudade de San Pablo: el nomadismo de la voz. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 – Especial, p. 13-29, jul./dez. 2011.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Letramentos de reexistência: poesia,grafite, música, dança – Hip-hop. São Paulo: Parábola, 2011.

SPOSITO, Marilia Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social*, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 161-178, 1993 (editado em 1994).

TAVARES, Breitner. Na quebrada, a parceria é mais forte: jovens, vínculos afetivos e reconhecimento na periferia. São Paulo: Annablume, 2012.

VALLE, Lígia Gomes do. A Literatura Marginal e a possibilidade de leitura autobiográfica: o espaço autobiográfico. *Darandina*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 1-19, 2012.

VELLOSO, Luciana Mendes. Capão pecado: sem inspiração para cartão postal. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

VENTURA, Tereza. *Hip-hop* e *graffiti*: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Análise Social*, Lisboa, v. XLIV, n. 192, p. 605-634, 2009.

VIANNA, Cintia Camargo. Literatura afro-brasileira contemporânea: o rap como possibilidade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 – Especial, p. 123-131, jul./dez. 2011.

VIEIRA, Aline Deyques. O clarim dos marginalizados: a literatura marginal/periférica na literatura brasileira contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

VILLAÇA, Flávio. São Paulo: segregação urbana e desigualdade. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 37-58, 2011.

WACQUANT, Loic. *Os condenados da cidade*: estudo sobre marginalidade avançada. Tradução de João Roberto Martins Filho et al. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

WELLER, Wivian. A construção de identidades através do hip-hop: uma análise comparativa entre *rappers* negros em São Paulo e *rappers* turcos-alemães em Berlim. *Caderno CRH*, Salvador, n. 32, p. 213-132, jan./jun. 2000.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 107-126, jan./abr. 2005.

ZENI, Bruno. Aquí es mi lugar – Literatura marginal, de Ferréz a João Antônio. *No Retornable*, Buenos Aires, n. 11, abr. 2012. On-line.

ANEXO A − Terrorismo Literário[1]

Manifesto de abertura: Literatura Marginal

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.

Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta, e na moral agora agente escreve.

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.

A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não us marginalizados, rocha na areia do capitalismo.

O sonho não é seguir o padrão, Não é ser o empregado que virou o patrão, não isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebê-las.

Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não.

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos "direitos iguais", da farsa dos "todos são livres" agente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C, D, E.

Literatura de rua com sentido sim, com um princípio sim, e com um ideal sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse pais mas não recebe sua parte.

O jogo é objetivo, compre, ostente, e tenha minutos de felicidade, seja igual ao melhor, use o que ele usa.

Mas nós não precisamos disso, isso traz morte, dor, cadeia, mães sem filhos, lágrimas demais no rio de sangue da periferia.

Somos mais, somos aquele que faz a cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa grande escolher por nós, deixamos eles marcarem nossas peles, porque teríamos espaço para um

---

[1] Esse manifesto, publicado como prefácio da coletânea *Literatura marginal* organizada por Ferréz (2005a), tem sua origem no primeiro número especial da revista *Caros Amigos*, no qual já constavam trechos significativos desse texto.

movimento literário? Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos.

Sua negação não é novidade, você não entendeu? Não é o quanto vendemos, é o que falamos, não é por onde nem como publicamos, é que sobrevivemos.

Estamos na rua loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virarem as costas, mas como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide esse pais.

O significado do que colocamos em suas mãos hoje, é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi visto por centenas de escritores marginalizados desse país.

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue nosso território, e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado.

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados.

Outra coisa também é certa, mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo que prove que um dia a classe menos beneficiada com o dinheiro fez arte. Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de "excluídos sociais" e para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais 500 anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria.

E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social, na real negô o povo num tem nem o básico pra comer, e mesmo assim meu tio, agente faz por onde ter us barato para aguentar mais um dia.

Mas estamos na área, e já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro, os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostramos a várias faces da caneta que se faz presente na favela, e pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro, nada mais que os autenticos, e como a pergunta do menino numa certa palestra.

– Como é essa literatura marginal publicada em livros.

Ela é honrada, ela é autentica e nem por morarmos perto do lixo, fazemos parte dele, merecemos o melhor, pois já sofremos demais.

O mimeógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora, os grandes meios de comunicação estão ai, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente.

A maior satisfação está em agredir os inimigos novamente, e em trazer o sorriso na boca da Dona Maria quando ver o livro que o filho trouxe para casa. Vindo com muita mais gente e com grande prazer de apresentar novos talentos da escrita periférica.

Prus aliados o banquete está servido, pode degustar, porque esse tipo de literatura viveu muito na rua e por fim está aqui no livro.

Depois do lançamento dos três atos que fizemos juntamente com a revista *Caros Amigos*, edições especiais chamadas *Caros amigos – Literatura marginal*, na qual a Casa Amarela desde o princípio acreditou e apoiou, a forma agora chega em livro. Mas como sempre todos falam tudo e não dizem nada, vamos dar uma explicada: A revista é feita para e por pessoas que foram postas a margem da sociedade. Ganhamos até prêmios, como o da APCA (Academia Paulista de Críticos de Arte) melhor projeto especial do ano.

Muitas são as perguntas, e pouco o espaço para respostas, um exemplo para se guardar é o de Kafka, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior o Alemão. A Literatura Marginal sempre é bom frisar é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita a margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja os de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito que falamos, que contamos a história, bom isso fica para os estudiosos, o que agente faz é tentar explicar, mas agente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta. Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.

Não vou apresentar os convidados um a um porque eles falarão por sim mesmos, é ler e verificar, só sei que com muitos deles eu tenho lindas histórias, várias caminhadas tentando fazer uma única coisa, o povo ler.

Cansei de ouvir.

– Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.

E nunca cansarei de responder.

– O barato já tá separado a muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico.

Sabe o que é mais louco, nesse país você tem que sofrer boicote de tudo que é lado, mas nunca pode fazer o seu, o seu é errado, por mais que você tenha sofrido você tem que fazer por todos, principalmente pela classe que quase conseguiu te matar, fazendo você nascer na favela e te dando a miséria como herança.

Afinal um dia o povo ia ter que se valorizar, então é nóis nas linhas da cultura, chegando devagar, sem querer agredir ninguém, mas também não aceitando desaforo nem compactuando com hipocrisia alheia, bom vamos deixar de ladainha e na bola de meia tocar o barco.

Boa leitura, e muita paz se você merecê-la, se não bem-vindo a guerra.

Agradecimentos a:
Sérgio de Souza
Marina Amaral
Wagner Nabuco
Guilheme Azevedo,
Garrett,
R.O.D.
Bolha.
E a todos os parceiros que tem acompanhado o L.M. e o Movimento 1DASUL, tamos de pé graças a vocês.

Ferréz

E como já é de praxe, aqui vai um recado pro sistema.

"Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons."

João Antônio, trecho do livro Abraçado ao meu rancor.

ANEXO B – Manifesto da Antropofagia Periférica[2]

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.
Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado.
A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade.
Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.
Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.
Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.
Da poesia periférica que brota na porta do bar.

Do teatro que não vem do "ter ou não ter...".
Do cinema real que transmite ilusão.

Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira.

Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.
Da Música que não embala os adormecidos.

Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.

A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão.
Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.
Um artista a serviço da comunidade, do país.
Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.

Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.

Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior.
Miami pra eles? "Me ame pra nós!".

---

[2] Publicado inicialmente na edição 487 da revista *Época*, em matéria de Eliane Brum (2007) dedicada à realização da Semana de Arte Moderna da Periferia, e posteriormente publicada em Vaz (2008, p. 246-250).

Contra os carrascos e as vítimas do sistema.

Contra os covardes e eruditos de aquário.

Contra o artista serviçal escravo da vaidade.

Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO!

Sérgio Vaz